ИСКУССТВО КИНО

«Русский бунт»

Режиссер Александр Прошкин

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑ВЕЛИКАЯ ВОЙНА — СРОК ДАВНОСТИ? МЕНЯ НЕ УБЕЖДАЕТ, КОГДА МЫ ОБОРАЧИВАЕМСЯ НА НАШЕ ПРОШЛОЕ, КАК НА ЧУЖОЕ. *ИГОРЬ СУКАЧЕВ* **❑ПРОГУЛКИ С ПУШКИНЫМ РУССКИЙ БУНТ ВПОЛНЕ МОЖЕТ ПРЕДСТАТЬ НА ЭКРАНЕ БЕССМЫСЛЕННЫМ, НО ФИЛЬМ «РУССКИЙ БУНТ» СМЫСЛ ИМЕТЬ ОБЯЗАН.** *ВИКТОР МАТИЗЕН* **❑О КУЛЬТУРНОЙ ВМЕНЯЕМОСТИ ДАР — ЭТО СПОСОБНОСТЬ НЕ ИСКАТЬ ЧЕГО-ЛИБО НА НЕДОЛЖНЫХ ПУТЯХ.** *ДМИТРИЙ ПРИГОВ* **❑«СТАРИК И МОРЕ»: ЖИВОПИСЬ, ДОСТОЙНАЯ «ОСКАРА» МОЯ ТЕХНИКА ОТРАЖАЕТ ВСЕ НЮАНСЫ МОЕЙ ДУШИ, МНЕ В НЕЙ УЮТНО И КОМФОРТНО.** *АЛЕКСАНДР ПЕТРОВ* **❑«ОРАТОР»: ЧУВСТВО ИСТОРИИ КАРТИНА СНЯТА ЧЕЛОВЕКОМ, У КОТОРОГО ОТКРЫЛОСЬ НОВОЕ ЗРЕНИЕ. ЕГО ОСТАВИЛИ ДЕМОНЫ ИДЕОЛОГИИ.** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑ТЕРРИТОРИЯ НЕПРАВИЛЬНОЙ РЕЧИ ЛУКАВИТЬ МОЖНО НА ЛЮБОМ ЯЗЫКЕ... ЯЗЫК СОВРЕМЕННЫХ СМИ ОКАЗАЛСЯ ДЛЯ ЭТОЙ ЦЕЛИ В ВЫСШЕЙ СТЕПЕНИ ПРИГОДЕН.** *АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ* **❑«ДЕДУШКА КРИМИНАЛЬНЫХ ПРОГРАММ» МЫ ВСЕ ВРЕМЯ ГОВОРИМ О ТОМ, ЧТО ТЕЛЕВИДЕНИЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ДОБРЫМ, НО ВООБЩЕ-ТО НАМ ПРИЯТНЕЕ, КОГДА ОНО ЗЛОЕ И ЖЕЛЧНОЕ.** *КИРИЛЛ ЛЕГАТ* **❑«ПОПЫТКА ОПИСАТЬ НЕОПИСУЕМОЕ» ПРИ ВСЕЙ МОЕЙ НЕОПЫТНОСТИ И НАИВНОСТИ МНЕ СТАЛО ЯСНО, ЧТО ВЫХОДА ИЗ ТЮРЬМЫ НЕТ.** *МИХАИЛ НАЗВАНОВ*

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

И.И.СУКАЧЕВ:
«Великая Отечественная всегда была рядом...»
Беседу ведет Е.Кутловская

12

СЕРГЕЙ УРСУЛЯК
Размышления ко Дню Победы
Беседу ведет Дая Смирнова

РЕПЕРТУАР

19

В.МАТИЗЕН
Русский бунт: истоки и смысл

24

АЛЕКСАНДР ПРОШКИН:
«Это наша беда, что мы сделали из разбойников национальных героев»
Интервью ведет Анжелика Артюх

30

К.ТАРХАНОВА
Рожать будешь в муках

33

СЕРГЕЙ АНАШКИН
Игра в наив

36

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
Белое солнце пустыни

39

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Три богатыря на иждивении жен

41

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ
Строгое очарование

КОММЕНТАРИИ

45

ПАВЕЛ ФИНН
Опыт художественного кино, или Подросток на все времена

48

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Талант осуществления таланта

51

ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Письмо Татьяны человечеству

ИМЕНА

55

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВ:
«Жить нужно дома, а не в гостях»
Беседу ведет Екатерина Кладо

61

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Голая правда экранизатора снов

РАЗБОРЫ

67
В.КОЛОТАЕВ
Расставание с Эдипом

74
ЕЛЕНА СТИШОВА
Мужчина и три его женщины

79
МАРИНА ТОПАЗ, СЕРГЕЙ МУРАТОВ
Улица, на которой мы все живем

84
ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ
«Он человек был...»

95
ОЛЕГ АРОНСОН
Кант и кино

MEDIA

101
АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
Wow-TB!

106
ОКСАНА ГАВРЮШЕНКО
Эта круглая планета, или Оцифрованный мир

111
Визуальный век. 1940-е

113
лексИКа. 1940-е

ОПЫТ

123
СТИГ БЬЁРКМАН
Ларс фон Триер: жонглер во тьме

127
КИРИЛЛ ЛЕГАТ:
«Я озверел от телевидения»
Интервью ведет Елена Ризаева

132
КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ
Радикал из провинции
Беседу ведет Елена Кутловская

ПУБЛИКАЦИИ

137
ДАЯ СМИРНОВА
Они снимали «За Родину!»

144
ИГОРЬ ГАВРИЛОВ
***Светлый путь* Михаила Названова**

159
ЛИЛИАНА ДЕ КУРТИС
Тото, мой отец

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

А.Балуев в фильме «Праздник», режиссер И.Сукачев

Фото И.Верещагина

И.И.СУКАЧЕВ:

«Великая Отечественная всегда была рядом...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Уже десять лет как минимум у нас не снимают фильмы о Великой Отечественной войне. И вдруг вы, человек поколения сорокалетних, рок-музыкант, делаете «Праздник» — кино о событиях середины уходящего века? Почему именно вы?

Игорь Иванович Сукачев (*молчит*).

Е.Кутловская. Я, например, в детстве недолюбливала фильмы о войне, особенно те, в которых было много батальных сцен. Может быть, оттого что картины о войне у нас бесконечно снимали и бесконечно показывали...

И.Сукачев. Сразу хочу сделать сноску. Я в детстве обожал наши фильмы про войну. Может быть, потому что я мальчишка. Мне кажется, что все мальчишки — и тогда, и сейчас — любят кино о войне, ведь оно, как ни крути, всегда экшн.

Теперь, почему именно я?.. Великая Отечественная война всегда была рядом: к нам в школу — и на праздники, и на классный час — приходили ветераны, рассказывали про бои, про свою военную жизнь. Знаете, я всегда с удивлением читал, что якобы все поколения советских мальчишек играли в Чапаева. Ничего подобного, мы вообще никогда не играли в Чапаева, а только в «наших» и «немцев». Кстати, никто никогда не хотел быть фашистом.

Е.Кутловская. А мои ровесники после выхода «Семнадцати мгновений весны» любили играть в Штирлица (привет господину Путину) и, как ни странно, с удовольствием изображали эсэсовцев. Видимо, их увлекали четкие жесты «нации», эпатирующее выбрасывание руки вперед... Вообще, насколько я помню, моих одноклассников очень привлекала и фашистская символика, которая многих, к сожалению, привлекает и по сей день.

И.Сукачев. «...Она его любила, а он рисовал ей фашистские знаки...» Не знаю. Меня в детстве привлекало совершенно другое. Я как-то очень глубоко принимал все, что рассказывалось о войне. Мой отец — фронтовик, мама побывала в концлагере, моих родственников расстреливали. Мамину тетю расстреливали — она из-под незакопанных трупов, раненая, выползла и ушла к партизанам. Сколько раз я слушал эту жуткую историю... Война окружала меня очень плотно, поэтому все, что с ней связано, до сих пор рядом. Память — странная вещь. Став взрослым, я понял: для меня то, что происходило пятнадцать лет назад, было совсем недавно. Я родился спустя четырнадцать лет после войны. Всего четырнадцать лет прошло... Все, кого она задела, были молоды, и всё, что с ними связано, было на виду. Какой значимый был для многих поколений день — 9 Мая! Настоящий Праздник! Помню, как отец готовился к нему, как ездил на встречи с фронтовыми друзьями. Знаете, для меня в детстве существовало три самых-самых Праздника: Первое Мая, День Победы и Новый год! Это были три главные даты каждого года! Помните Первое Мая? Все с бантами, все — на Красную площадь! Я, кстати, по-прежнему отмечаю Праздник Победы. И мы в этот день обязательно идем с семьей гулять, ездим за город в Снигири или идем с сы-

ном в Музей Вооруженных Сил. Обязательно! Между прочим, это очень хорошее времяпрепровождение.

Наверное, я уже ответил на ваш вопрос, почему именно я снял фильм о Великой Отечественной войне?..

Е.Кутловская. Игорь Иванович, еще одно почему. Почему вы не стали снимать о войнах, которые были уже на вашей памяти, — об Афганистане или о Чечне?

И.Сукачев. Афганистан меня, как и многих моих сограждан, не коснулся. Это неизвестная война. Я вспоминаю 80-й год, только что закончилась Олимпиада. «Гори в Москве, Олимпиада, гори, Москва, олимпийским огнем!..» Смешные слова народ придумал, правда? Так вот, я благополучно косил от армии и в один прекрасный день, прогуливаясь, встретил знакомого по техникуму, который только что вернулся из армии. Естественно, я тут же поинтересовался, где он служил, на что получил очень выразительный ответ: «Там». Но я настоящего ужаса не почувствовал, хотя у парня была абсолютно седая челка. Для меня Афганистан был чем-то вроде Марса. Априори я хорошо понимаю, что такое Марс, но де-факто ощутить и почувствовать этого не могу. Да, потом уже, в 87-м, общество захлестнул постафганский комплекс вины. Но меня лично афганская война не обожгла так, как обжигает сейчас Чечня. Вы опять-таки спросите, почему же я не снял фильм о Чечне? Потому что чеченская война происходит у меня на глазах, я ее вижу каждый день по телевизору: она жестокая, кровавая. Я бесконечно слышу о цинковых гробах. Во мне до такой степени раздрызганы чувства по этому поводу, что собрать их в некую логичную цепь я пока не в состоянии. Весь этот ад должен закончиться, должно пройти какое-то время, чтобы во мне родилась совсем ясная и совсем простая мысль о происходящем. Мне кажется, что по-настоящему откровенное и умное кино о Чечне снимет уже следующее поколение, сегодняшние дети, которые взрослеют под аккомпанемент этой войны — ходят в школу, бегают, играют, ложатся спать, теряют отцов и братьев. Или же чеченскую бойню покажут ребята, которые вернутся оттуда и придут во ВГИК, в театральные вузы. Фронтовики лучше, чем мы, расскажут о ней. Ведь когда-то режиссеры, прошедшие фронт, сняли пронзительные фильмы о себе и о Великой Отечественной.

Я не собираюсь сейчас специально думать на эту тему, потому что, к счастью, живу в условиях, когда не обязан что-то сделать «к дате». Поймите, снять кино о чем-либо — это же как поэзия: никто не знает, *что* в тебе родится. Пока родилось нечто о той войне, а не об этой.

Как можно объяснить, зачем я что-то сделал? Да просто взял и снял кино, потому что было острейшее желание рассказать о том времени. Было *безысходное* желание... вот и всё. А заниматься самоанализом — что, откуда и почему? — глупо, особенно сейчас, когда фильм еще не вышел. Знаете, потом люди прочтут и спросят: «О чем он говорил-то? Ничего этого в фильме нет, да и фильма как такового нет...»

Е.Кутловская. Вы боитесь, что с этой картиной потерпите поражение?

И.Сукачев. Нет.

Е.Кутловская. Вы так уверены в себе или вам абсолютно все равно?

И.Сукачев. Для того чтобы было абсолютно все равно, нужно быть или пьяным, или больным. Ни тем ни другим быть не хочется. У меня есть некоторые опасения.

Е.Кутловская. Как вы относитесь к тому, что Великая Отечественная была на самом деле войной двух фашистских государств?

И.Сукачев. Глупости! Советский Союз не был фашистской державой! Да, у нас был геноцид, но миллионы людей, ничего не зная об этом, честно жили и трудились. Конечно, судьба нашей страны уродлива и по-русски страшна, но я не сторонник отрицательного отношения к своему прошлому. Коммунисты пришли к власти закономерно? Закономерно. В стране был бардак! Мы говорим, что Ленин — подонок. Но не он же создал революционную ситуацию?! Она его создала. В обществе было ужасное социальное расслоение, и никто больше не хотел иметь такого царя. Ни богатейшие верхи, ни загнивающий народ. Имя Николашка стало нарицательным, все без исключения объединились вокруг ненависти к Николашке. Какая была разруха! Когда сегодня говорят о богатом казачестве, это же полная ерунда! Потому что казачество — лишь маленькая крупица в огромной дореволюционной России. Большая же часть страны голодала! Ела жмых!

Наша судьба — замкнутый круг. Смотрите, до первой мировой войны — разруха. Потом еще большая разруха и наконец революция. Затем коллективизация — это вообще развал и бедность. Поэтому как самое вдохновенное утешение народ подхватил идею строительства нового государства. Без этого грандиозного общего порыва мы не осилили бы ни коллективизацию, ни индустриализацию. Как люди гробились ради того, чтобы их дети жили чуть-чуть лучше! Наконец к 1940 году этот нечеловеческий труд вывел страну из тотальной бедности. Люди почувствовали вкус лучшей жизни. И тут — бах! 41-й год! Война! Круг замкнулся. Едва ушли от голода — вновь голод. От первой мировой через гражданскую к новой войне! Военная ситуация вновь стерла все достижения прошлых лет. Опять зря пахали... Что произошло после Великой Отечественной? Та же самая «фишка»! Снова отцы и матери начали отстраивать и поднимать страну, чтобы опять выкарабкиваться из раздрызга. Но в 70-е мы в очередной раз начали «загнивать», беднеть и... Афганистан! Вновь началась война! Порочный круг...

И все же красные никогда не победили бы, если бы не объективные социальные настроения. Это была объективная данность. Кровь? Любой государственный передел — это кровь! Но послушайте, что мы говорим о самих себе! На-

На съемках фильма «Праздник»

ши деды — подонки?! Почему? Потому что красные победили, потому что они уничтожили Николая и его семью? Да, царских детей жалко. Но почему французы не страдают, оттого что отрубили голову своему королю и его жене? Они ведь не чувствуют никакой ответственности за совершенное, потому что знают — то была историческая необходимость!

Е.Кутловская. Вы считаете, что наш народ понимал тогда историческую необходимость происходящего?

И.Сукачев. Мы с вами, к сожалению, в то время не жили. Но думаю, что тогда наш народ сознавал необходимость изменения социальных условий. Не надо забывать, что любой человек, который стоит в России на самом верху, уже и не человек вовсе. Он воплощение Власти. А люди всегда чувствуют — власть «за» их достойное существование или «против». Меня не убеждает, когда мы оборачиваемся на наше прошлое, как на чужое. Как будто не наши мамы и папы, бабушки и дедушки там были, как будто это не наш генетический код. Мы с вами — оттуда! И нет смысла бесконечно плеваться в самих себя!

Е.Кутловская. Вы знаете, я не принимаю очень многое в нашем прошлом в первую очередь потому, что мне жалко наш генетический код. Наших бабушек и дедушек, пап и мам, которых втравливали в жестокие и бессмысленные социальные отношения, загоняли на идеологическое поле, чуждое генетике человечества в целом.

И.Сукачев. Ну знаете, нет в мире совершенства. На всем земном шаре людей обязательно во что-то втравливают. Можно поехать в любую страну и не найти там ни одного счастливого человека, увидеть там миллион неразрешимых проблем и услышать от европейцев и американцев, как они сильно мучаются. Наверное, человек вообще такое существо. С другой стороны, демократия довольно утопическая идея.

Е.Кутловская. Если вы имеете в виду Россию, то у нас любая социальная программа оказывается утопией.

И.Сукачев. Так везде, не только у нас. Я не антиамериканец, но крайне скептически отношусь к Америке и ее демократии. То, что я увидел там, еще больший «совок», чем был у нас. При всех наших «социалистических» очередях за финскими сапогами, при всех наших «колбасных» поездах и унизительных цифрах на ладонях в стотысячной давке за тряпками наша человеческая суть в другом. И эта суть лучше, чем где-либо. Да, наш уклад неизменен уже сотни лет, у нас по сей день домострой. Оттого мы до сих пор имеем царя-батюшку и будем его еще долго иметь, что иначе жить никогда не сможем! Мы сами — не знаю, к счастью или нет, — уничтожим американскую модель демократии, если она у нас вдруг появится.

Е.Кутловская. И почему же, на ваш взгляд, мы не принимаем американскую модель демократии?

И.Сукачев. Потому что мы априори другие! И те социальные гарантии, которых мы жаждем, у нас не могут состояться. Мы хотели их при социализме, мы хотим их сегодня, при зарождающемся капитализме. Что это за гарантии? Равенство! Но западная демократия иначе устроена, там нет ничего подобного.

Е.Кутловская. Игорь Иванович! Никак вы ностальгируете по нашей «совковой» сути? Мне даже начинает казаться, что вам не нравится капитализм?

И.Сукачев. Не ностальгирую. Я обожаю сегодняшнюю реальность и ненавижу то время!

Е.Кутловская. Я, с вашего позволения, хотела бы еще немного поговорить о вашем новом фильме «Праздник». Есть ли в нем батальные сцены, картины масштабных сражений?

И.Сукачев. Нет. Война вторгается в фильм только в последние десять минут. Моя картина — об огромном семейном счастье. Семья — папа, мама и дочка, у которой сегодня день рождения. Но сегодня еще и 21 июня 1941 года, и никто не знает, что безграничное счастье завтра кончится навсегда. Это фильм не столько о войне, сколько о том, что все в мире стирается за одно мгновение — огромная радость в секунду «смывается» огромной бедой. Я очень хотел показать нежность между людьми. Собственно, для меня вообще важнее всего говорить в своем творчестве о нежных взаимоотношениях. Видимо, я всегда и везде рассказываю одну и ту же историю — в музыке, в кино, — и она всегда трагична! Кажется, Достоевский сказал, что надо утверждать идею добра путем его отрицания.

Е.Кутловская. Мне стыдно, я не помню этих слов. Но, исходя из них, можно предположить, что ваш фильм и визуально, и по сути сделан «страшно»...

И.Сукачев. Я не знаю... но народ плачет. Да и я сам тоже *(смущенно улыбается)*.

Е.Кутловская. «Над вымыслом слезами обольюсь»... Вы так сентиментальны?

И.Сукачев. Очень сентиментален, и даже более того. Есть хорошее русское слово — сердобольность. Так вот, я сердобольный. Знаете, если то, что я делаю, меня самого никак не трогает, ничего и не происходит. То, что я снял, трогает меня до невыносимости, до такой степени, что не хочется ни слышать, ни думать об этом — очень больно. Да, я знаю, что существует понятие профессии, профессионализма, предполагающее, что все нужно делать с «холодным носом». Но мне это не всегда удается. Может быть, к счастью, может быть, к несчастью. Мне кажется, что мой фильм получился очень нежным.

Е.Кутловская. Ничего не могу сказать, не видела...

И.Сукачев. Увидите еще *(очень нежно улыбается)*.

Е.Кутловская. Игорь Иванович, вы не профессиональный режиссер...

И.Сукачев *(перебивая)*. В таком случае, я и в музыке не профессионал, потому что не заканчивал консерваторию.

Е.Кутловская. Для результата это не столь важно.

И.Сукачев. Литературный институт открыли в середине XX века, но сколько замечательных вещей уже было написано. И сколько будет написано теми, кто его не заканчивал. У каждого человека существует множество путей. Есть путь академический. Уверяю вас, я очень хотел его пройти, но не получилось. И что же мне Бога гневить? Моя жизнь сложилась иначе. К сожалению, у меня не было восхитительной поры студенчества. Я в молодости завидовал своим друзьям, которые учились на дневном отделении в институтах, а уж если это были творческие ВУЗы... Потому что я был где-то на заочном, в каком-то Липецке. Академическая стезя меня миновала, но ведь есть самообразование — очень существенная вещь, между прочим. Я хваткий парень, умею пристально наблюдать за тем, что мне нравится, и хорошо запоминать. Так что потом, когда берусь за дело, у меня возникает ощущение, что я делал его всегда.

Е.Кутловская. Кто ваши соавторы по фильму?

И.Сукачев. Сценарий я писал вместе с Ваней Охлобыстиным. Играют мои друзья — Саша Балуев, Ксюша Качалина, Миша Ефремов, Оля Блок. Играет у меня и Николай Пастухов, которого я обожаю. В общем, обожаемые мной люди у меня в картине и снимались.

«Праздник»
Фото И.Верещагина

Е.Кутловская. Это тусовочное кино?

И.Сукачев. Нет. Тусовочным кино в полной мере можно назвать «Кризис среднего возраста» или «8 $^1/_2$ долларов». Там все друг друга знают и сами о себе в фильме рассказывают.

Е.Кутловская. Вам нравится фильм Гриши Константинопольского?

И.Сукачев. Да, мне нравится. Гриша снял веселую, беззаботную и беззлобную картину. Это хорошее смешное кино о большом городе. Это рок-н-ролльное кино, которого у нас в стране практически нет. Хотя, таких Гриш Константинопольских должно быть пятьдесят! Мы пришли из контркультуры, и нас всего-то человека три. Знаете, пятнадцать лет назад не важно было, на какой гитаре ты играешь, важно было играть! И для людей, которые меня слушали, не важно было качество моей аппаратуры, важно было, что я им говорил, ради чего мы все

собирались. Это так же, как в кино, которое делаю я и которое делает Гриша. Это же просто рок-н-ролл!

Е.Кутловская. Как вы работали с друзьями актерами?

И.Сукачев. Я знаю тайные слова.

Е.Кутловская. Из трех букв?..

И.Сукачев. Нет, я очень спокойный человек и никогда ни с кем не ругаюсь. Я вообще терпеть не могу, когда люди ссорятся.

Е.Кутловская. Вы авторитарный человек в работе?

И.Сукачев. Да, но искусство вообще авторитарно. Что же касается работы, каждый по-своему делает свое дело — одни кричат, другие не кричат.

Е.Кутловская. Кто был оператором вашего фильма?

И.Сукачев. Леша Сеченов. Это его первая работа в кино. Но он известный оператор и режиссер видеоклипов. Он сделал много концертных работ для телевидения. Обожает, как и я, черно-белую эстетику. Очень хочется, пока я не попал на свалку истории, сделать с Лешей еще что-нибудь. Он замечательный человек и оператор. Знаете, какой самый лучший вопрос может задать оператор режиссеру? Не «как мы будем снимать?», а «что ты хочешь в этом кадре почувствовать?». И дальше мы начинали вместе фантазировать, что бы мы хотели почувствовать.

Е.Кутловская. И что бы вы хотели почувствовать в своем фильме, если иметь в виду картину целиком?

И.Сукачев *(задумывается, и на его лице появляется мечтательная полуулыбка. В руке у него огромная вилка и, страшно жестикулируя ею, он делает перед моим носом этакую загогулину в воздухе, после чего вдохновенно изрекает).* Восхитительную дрожь! *(И тут же кладет вилку на стол, отчего радость внезапно наполняет мое сердце.)*

Е.Кутловская. Мне уже нравится ваше кино! Оно черно-белое?

И.Сукачев. Да.

Е.Кутловская. А от чего дрожь?..

И.Сукачев. От всего, что происходит. Есть замечательная аксиома: пленка не врет, если она «дышит». Если я сам чувствую это дыхание, то почувствует и тот, кто увидит мой фильм.

Е.Кутловская. Почему в фильме поете не вы, а Петр Тодоровский?

И.Сукачев. Потому что я не люблю писать музыку, и тем более петь для своих кинокартин. А музыка Тодоровского мне нравится, мне очень нравится его семиструнная гитара. И потом, он чсловек того времени. Я очень люблю его фильмы, особенно «Военно-полевой роман». Я всегда с удовольствием смотрю его. Понимаете, там есть *флер*... флер воспоминаний. Ведь Тодоровский является носителем духа времени, и как художник он его правдиво изображает. Время — это особая фразеология, особые движения, особый поворот головы. Посмотрите, каждый жест в «Военно-полевом романе» насыщен той порой, дышит ею.

Е.Кутловская. А Тодоровскому нравится ваша картина, вы все-таки человек другой эпохи?

И.Сукачев. Говорит, что очень.

Е.Кутловская. А вам какие еще фильмы о войне нравятся?

И.Сукачев. Самая любимая картина о войне — «Летят журавли». Обожаю фильм Э.Климова «Иди и смотри», я его раз восемь смотрел.

Е.Кутловская. А как вам «Список Шиндлера»? Лично я отдаю должное профессионализму Спилберга, гуманной тематике, но фильм этот не люблю.

И.Сукачев. Просто мы люди другой культуры, мы иначе относимся к войне, к сути. Для большинства из нас Шиндлер — не герой. Я, например, не понимаю, за что уважать этого человека? Шиндлер — человек, на которого работали! Делая деньги на рабах, он устраивал некие акции спасения, и я не вижу в них героизма. Это вполне вменяемый поступок вполне вменяемого капиталиста, здесь нет никакого всепоглощающего милосердия. Наш Савва Морозов, например, не взял бы на фабрику рабов, ему бы и в голову такое не пришло. Он просто закрыл бы фабрику — сделал бы первый шаг чести, а потом второй и третий. Человеческая суть нашего капиталиста и западного разная. Поэтому героические образы у нас другие, и меня совершенно не убеждает в этом смысле Шиндлер. А вот «Жизнь прекрасна» Бениньи обожаю. Для меня это самый лучший западный фильм о войне, и самый любимый.

Е.Кутловская. Как вы думаете, почему тема войны, этот страшный экшн, занимает так много места и в нашей культуре, и в западной?

И.Сукачев. Не знаю. Может быть, потому что война — это самое большое горе на свете. Самое большое общее горе. Одной радостью мы объединяемся в Новый год, а войной мы и разъединяемся, и объединяемся на какое-то длительное время. Война противостоит обыкновенному человеческому счастью.

Е.Кутловская. Что такое, по-вашему, обыкновенное счастье?

И.Сукачев. То, что укладывается в *обыкновенные* понятия: счастливая семья, здоровые дети, нормальная зарплата. Все утилитарно-человеческое. И это клево! Это самое лучшее, что может быть на земле!

С другой стороны, война — излюбленная тема для нашей культуры. Россия всегда воевала, мы знаем о войне не понаслышке, эту тему с легкостью не обойдешь. В нашей духовной сути заложена постоянная готовность к войне.

Е.Кутловская. То есть русский мир как бы соткан из войн?

И.Сукачев. Да. Что и страшно, и благородно одновременно. Защищать свою Родину, что может быть благороднее?

Е.Кутловская. Как вы относитесь к широко дискутируемой теме о возможном вступлении России в НАТО?

И.Сукачев. Глупость! Ничего подобного никогда не будет.

Е.Кутловская. Почему? Посмотрите, как наше общество увлеклось обсуждением этого вопроса.

И.Сукачев. Просто наше общество сейчас больно. Больно равнодушием и отсутствием самого обыкновенного патриотизма.

Е.Кутловская. И все-таки почему вступление России в НАТО глупость?

И.Сукачев. Потому что мир разъединен изначально. И ни при нашей жизни, ни при жизни наших детей он другим не станет. Это процесс на тысячелетия. Если люди разъединены самым большим — верой, значит, они разделены и социально, и политически, и духовно. Мы скептически относимся к католикам и протестантам, а они к нам. Мы подозрительно относимся к баптистам. Но ведь мы все христиане, у нас крест один и Бог один! А недавно я прочел о Магомете и понял — для того чтобы усвоить основные принципы мусульманства, мне нужно было родиться татарином, то есть носителем другой сути.

Е.Кутловская. Вы не из тех, кто считает, что в наших жилах течет татаро-монгольская кровь?

И.Сукачев. Как монголы канули в степях, так канули они и в нас, я глубоко в этом убежден.

Е.Кутловская. Россия ассимилировала множество чужеродных идей, что только мы в себя не впитали.

И.Сукачев. Россия впитала в себя все самое лучшее: милосердие, человеколюбие, сострадание...

Е.Кутловская. И сердобольность...

И.Сукачев. И сердобольность. Наша суть состоит из всего этого. Вы не задавали себе вопрос: почему иностранцы так быстро обрусевают? Почему они так быстро начинают бегать за пивом и за сигаретами? Почему они начинают плакать у тебя на плече и никогда не хотят уезжать к себе домой? Потому что у нас можно просто так прийти к незнакомым людям, которых ты больше никогда в жизни не увидишь, и чудесно провести с ними вечер, замечательно поговорив обо всем на свете, без каких-либо ограничений. У них так не принято. Здесь можно прийти к соседке, которую едва знаешь, и запросто попросить у нее соль. А для них это немыслимо. У нас выручают друг друга деньгами, а у них не принято так выручать. Все самое невозможное у нас возможно! Потому что мы замечательная нация, которая обязательно найдет дорогу к лучшему. Мы обязательно «родим» новую модель социально-экономических отношений, которая нас наконец-то удовлетворит. Мы обязательно достигнем искомого благополучия! А потом... все опять разрушим.

СЕРГЕЙ УРСУЛЯК

Размышления ко Дню Победы

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАЯ СМИРНОВА

«Сочинение ко Дню Победы»

Не знаю, был ли во всей истории России такой день, как 9 мая 1945 года. Думаю, что не было. Не было такого единого, бесконечно усталого и неимоверно счастливого выдоха, не было такого одновременного, единодушного, оголтелого вопля радости из миллионов глоток, и такой неразделимой смеси горько-сладких слез тоже не было. Справедливость на земле торжествует не часто, но в этот день она предстала перед людьми во всем своем величии.

Разумеется, это событие отражено в книгах, статьях, стихах, музыке, песнях, но все-таки самое полное и непосредственное впечатление дает кинопленка-хроника, документальные ленты и игровое кино. Пока шла война, самым впечатляющим воплощением Победы был лирический дуэт на фоне салюта из картины «В шесть часов вечера после войны», а когда война закончилась, самым потрясающим символом победного финала был признан спящий под грохот салюта солдат из фильма «Дом, в котором я живу». И, конечно, журавлиный клин в небе, и заплаканная Вероника с цветами.

Победа пришла после долгой и тяжкой войны, и всё это полвека не забывается. Зрители помнят и по сей день смотрят «Машеньку», «Двух бойцов», «Жди меня», «Небесный тихоход», «Беспокойное хозяйство», «Судьбу человека», «Солдаты», «Балладу о солдате», «А зори здесь тихие...», «Горячий снег», «Они сражались за Родину», «Белорусский вокзал», «В бой идут одни «старики», фильмы Германа... Но все это 50—70-е годы. В 80-е снималось мало картин. Помнятся «Торпедоносцы», «Военно-полевой роман», а дальше тема выглядит истощенной. Сравнительно недавно заметным явлением стал фильм «Сочинение ко Дню Победы». С режиссером этой картины Сергеем Урсуляком мы и беседуем.

Дая Смирнова. Сергей, когда вас еще не было на свете, мы раз пятнадцать праздновали День Победы, затем почти сорок лет праздник отмечался при вашем участии, и вот вы ставите фильм под откровенно тематическим, «датским» названием «Сочинение ко Дню Победы». Почему вы обратились к этой теме?

Сергей Урсуляк. Все как-то само собой сошлось. Сначала была очередная анкета Союза кинематографистов и Госкино с вопросом: «С кем бы вы хотели работать?» Я правдиво ответил: «С актерами старшего поколения». Старики уходили, и я жалел, что не работал с этими людьми. Потом стали уходить родные люди, сначала отец, потом Микаэл Таривердиев, который был мне очень родным человеком. Я тогда ощущал какую-то серьезную душевную недостаточность, и вообще атмосфера в стране и в жизни была неуютная, не на что было опираться. У человека должны быть какие-то базовые вещи. Что за страна, в которой я живу, есть ли у этой страны история, существует ли связь между поколениями, почему я боюсь стариков, почему выключаю телевизор, когда их на экране больше трех, и так далее...

Д.Смирнова. Вопросы, конечно, интересные, причем для всех возрастов, и моего в частности. Но речь идет о кризисе вашего возраста.

С.Урсуляк. В сорок уже понимаешь тех, кому за шестьдесят, но еще помнишь, что бывает в двадцать. Это промежуточное состояние повлекло за собой поиски соответствующего сценария. Было много вариантов, но я остановился на «Дне Победы» Леши Зернова, с которым мы учились на Высших режиссерских курсах. Он писал для себя. По теме и по отношению к героям мне это было близко, а остальное было чужим. Я попросил Гену Островского переработать сценарий и запустился.

Д.Смирнова. В картине местами ощущается разностильность. Странно, что надолго пропадает остроумный голосок автора, пишущего сочинение, но, может быть, эта остраненность помешала бы цельности и эмоциональности финала «с сединою на висках и со слезами на глазах».

С.Урсуляк. У нас получился фильм, вызвавший диаметрально противоположные оценки. Задолго до начала съемок я рассказывал, как будет воспринята эта картина, какие в том или ином печатном издании будут отклики и даже под какими заголовками. К сожалению, не ошибся.

Д.Смирнова. И все же снимали. Ну а что зрители?

С.Урсуляк. В зрительных залах фильм принимали очень хорошо, а ветераны реагировали по-разному. Часть устроила такую обструкцию, что были сорваны показы в Москве. Многие фронтовики считают, что я показал их смешными, нелепыми и глупыми. Те, кто понял, что я их люблю, картину приняли, но тех, кто решил, что я издеваюсь, оказалось слишком много. Московская мэрия была завалена письмами. Помню замечательное обсуждение, когда Валерий Павлинович Шанцев назвал фильм «оскорбительной халтурой», а ветераны закричали: «Да, уничтожить!» Говорили, что я предатель и агент ЦРУ. Это было обсуждение на уровне 1949 года. Увидев в зале Виктора Сергеевича Розова, я подумал: «Если и он закричит в том же духе — это будет моя смерть». Но он встал и закричал совсем другое — что они идиоты, что выжили из ума и ничего не понимают, что картина сделана для них и ради них. И все присмирели. Розов начинал в шуме, а закончил в полной тишине: «Вы и про «Летят журавли» орали, что надо закрыть и смыть...»

Я не сравниваю, боже сохрани, свою картину с великим фильмом — аналогия проведена Розовым по восприятию, а не по художественной оценке. Это была очень важная и очень дорогая поддержка.

Д.Смирнова. Возможно, описанный вами «судебный процесс» можно считать одной из многих причин обмеления потока фильмов об Отечественной войне. Участники событий слишком героически обороняют единственно верный, то есть свой, взгляд на историю страны. А как реагировали либералы?

С.Урсуляк. Градом упреков в конъюнктуре, в желании понравиться и ударах ниже пояса, что показалось совсем странным. По-моему, в фильме все просто, ясно и искренно. У меня в семье три поколения военных. Тема войны, тема военного братства, тема служения Родине для меня не пустой звук, а личная жизнь родных, служивших по полной программе, причем не в Москве, а в дальних гарнизонах. Дед прошел через отступление от Бреста и наступал до Берлина, мама была в эвакуации, а папа в оккупации, словом, моя семья пережила все страсти военного времени. Не могу сказать, что много размышлял о войне, но

«Сочинение ко Дню Победы»

на уровне генетической памяти, на уровне подсознания она просто живет во мне. Для меня мучителен разрыв между отношением к собственному деду, герою войны, и отношением к дедушкиным однополчанам, которые живы и ходят протестовать с красными знаменами.

Д.Смирнова. В вас как в «зеркале российской перестройки» скрестились диалектические противоречия Дня Победы в последнем десятилетии. Все ревизовано и развенчано, но этот день признают даже те, кто все остальные дни в году кроет последними словами все советское. Непростой праздник. Для либералов он серьезная загвоздка, а для коммунистов — серьезная опора. Может быть, со временем этот великий день снова консолидирует общество. Так как же все-таки быть с вашими кризисными вопросами? Я подозреваю, что сложная биография картины связана не только со сложностью проблемы, но и с вашими эмоциональными колебаниями, впитанными послушной камерой. Объяснитесь, пожалуйста.

С.Урсуляк. Я задаю себе вопрос: а как бы я себя вел в подобной ситуации, когда рухнуло все, во что верил, когда кажется, что предано все, что для меня свято? И мне жаль стариков, потому что пришли какие-то молодые люди и объявили, что те жили неправильно. Это сострадание пересилило мой страх и мое не-

В.Тихонов, М.Ульянов и С.Урсуляк на съемках фильма «Сочинение ко Дню Победы»

согласие с тем, как относится к ним общество. Невозможно жить, не ощущая связи с тем, что было до меня. И почему, ощущая и понимая эту связь, я должен это скрывать, стыдиться и избегать честной постановки вопроса по отношению к самому себе? В моих героях есть протест против нарушения общественного договора. Им обещали обеспеченную старость за честный труд, но в семьдесят они услышали: «Извините, у нас изменились обстоятельства, кормить не будем».

Д.Смирнова. То-то вас чуть не сожрали вместе с фильмом. Они понимают, что государство, которое они построили, развалилось. Им обещали златые горы коммунизма, а дали только лавровые венки. Но разве возможно сразу преобразовать такое запущенное хозяйство в рай для ветеранов?

С.Урсуляк. Им многого не надо. У них элементарное желание, чтобы их уважали, ценили, прислушивались к ним — нормальное поведение стариков, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни.

Д.Смирнова. Вернемся к кино. Тема войны и победы занимает в истории нашего кинематографа не меньшее место, чем эти события в истории страны. Есть мнение, что наше кино взросло на этой тематике.

С.Урсуляк. На этих картинах выросли не только поколения кинематографистов, но и поколения зрителей. Я, честно говоря, не увлекался фильмами «про войну». В любой теме важны человеческие отношения. Для меня, например, один из лучших фильмов о той войне — «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, снятый четверть века спустя. В 40-е годы в сталинской эстетике трудно было снимать фильмы о войне. Боевые картины ставились людьми, видевшими Ташкент и Алма-Ату, а не передовую. В конце 50-х в кино пришли люди, побывавшие на фронте и не понаслышке знавшие, что это такое. В 70-е пришло поколение, которое рассматривало войну как нравственную альтернативу окружающей действительности и существовавшим в то время взаимоотношениям...

Д.Смирнова. ...А потом расстояние стало слишком большим. Вы можете вспомнить что-нибудь важное о войне на экране двух последних десятилетий века?

С.Урсуляк. Не могу, но наверняка что-то было. Вряд ли какой-то тематический план обошелся без военной темы. Возможно, для нового поколения она возникла, как говорится, на новом витке. Но сейчас интерес к Отечественной войне возвращается. Гарик Сукачев снял «Праздник», а Михаил Пташук снимает «Момент истины» по замечательной книге Владимира Богомолова «В августе сорок четвертого...», чему я от всей души завидую. Это весьма продуктивная основа для фильма с большим зрительским потенциалом — психологические образы, правдивость, динамика, интрига, экшн, говоря современным языком.

Д.Смирнова. Я слышала мнение, что фильмом «Двадцать дней без войны» Алексей Герман «закрыл военную тему». Как вы к этому относитесь?

С.Урсуляк. Так, как можно относиться к анекдотичной формулировке. Существуют, конечно, основополагающие вещи, в частности, фильмы Германа о 30-х годах, о войне, о сталинизме, во многом определившие развитие кино и его эстетику, но любая тема неисчерпаема. Не я придумал сравнение кино с лесом, где и деревья, и кустарники, и даже палая листва создают собственно лес. Всегда приходит кто-то другой и делает все по-новому. Нечто невеликое тоже входит в летопись. А если есть желание искать примеры «закрытия темы», то Татьяна Лиознова «закрыла» целый пласт «разведческих» лент фильмом «Семнадцать мгновений весны».

Д.Смирнова. Эстетика картин о войне как-то выделяется на фоне остального кино?

С.Урсуляк. Не знаю. По-моему, дело в режиссерах, а не в теме. Товстоногов давно сказал, что хороший актер сыграет хорошо, средний средне, а плохой плохо.

Д.Смирнова. Тем более вы правы, говоря о роли режиссера. Возможно, ваше и последующие поколения способны оценивать фильмы о войне объективнее, чем старшие. Современники событий начинают эмоционально вибрировать, завидев просто знаки времени, какие-нибудь патефоны, радиорепродукторы, огонь «катюш». Даже несовершенство старой системы звукозаписи — шорох давних лет — волнует. Может быть, в старых картинах сохраняется энергия эпохи сверхсильных чувств, действующая на зрителя помимо режиссуры. Кажется, в «Автобиографии» Евгения Евтушенко есть крамольная мысль, что война была лучшим периодом советской жизни, потому что раскрепостила дух и чувства.

С.Урсуляк. Охотно верю, очень хорошо это понимаю и думаю, что нынешняя

чеченская война — попытка сделать то же самое, но негодными средствами. В основе этой войны лежит какая-то нечистота, политиканство, провокация, глупость. Не знаю, чья, но знаю, что ребят, вернувшихся из Чечни, ждут большие проблемы, которые станут нашими общими. Эта война не родит искусство с очищающими мотивами. Параллель с Великой Отечественной здесь в принципе невозможна.

Д.Смирнова. А как надо бороться с терроризмом, похищением людей и взрывами спящих домов — с «режимом позднего варварства» и «рабовладельческим строем», по выражениям политологов? Вы знаете годные средства?

С.Урсуляк. Не знаю. Чеченская война вызывает во мне ощущение бессмысленности и собственного бессилия. Непонятно, как с этим бороться и как с этим жить.

Д.Смирнова. Лично я не верю в однозначность чьей бы то ни было правоты в такой тяжкой проблеме. Мы беседуем зимой, когда события в разгаре, и я очень хочу, чтобы наши победили. Неглупые на вид люди, говорящие, что надо немедленно прекратить огонь, кажутся мне манерными лунатиками. Я не верю договоренностям с «отморозками». Время покажет. Если мой выпад кажется негуманным, прошу извинить. Я ведь дитя Отечественной войны. Я росла в атмосфере всеобщей заветной мечты о том часе, когда все фашистские ублюдки, которые убили моего папу и родителей многих моих сверстников, будут размазаны по стенкам собственной берлоги. Сегодня мы беседуем о празднике сбывшейся мечты. К сожалению, не розовой, а кроваво-красной. Лучшие отечественные фильмы военной тематики почти всегда осуждали не просто агрессоров, но и войну как явление. Войны у нас подразделялись на справедливые и несправедливые, и, очевидно, поэтому неабсолютный пацифизм наших кинопроизведений сосуществовал с абсолютным патриотизмом, не правда ли?

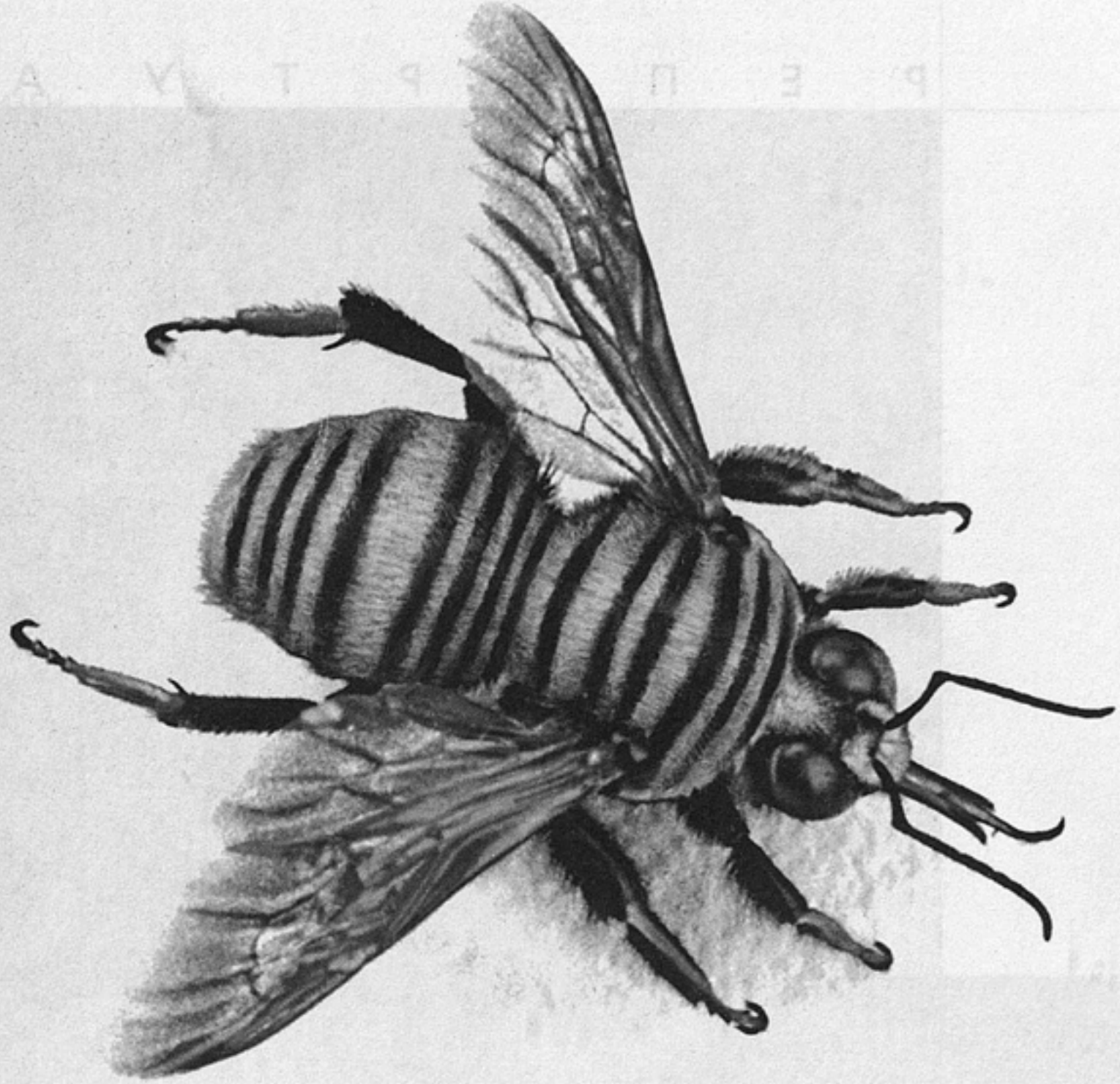
С.Урсуляк. Нынешние войны не прививают патриотизм. Его надо искать в чем-то другом. Да и военная тематика уже не привлекает зрителя в залы, особенно фильмы такой мучительности, как «Восхождение». И даже хорошему фильму про чеченскую войну «Блокпост» не грозит чрезмерная популярность. И вообще зритель сегодня другой, не стоит рассчитывать на его добровольное сострадание, потому что отодвинут и занижен болевой порог, многие чувства атрофировались — слишком много трупов видим. Когда я в 1993 году был на «Кинотавре», в сорока километрах от Сочи шла жестокая абхазская война, то есть я мог сесть в автобус и через час оказаться в эпицентре событий, где страдали и погибали люди. Неловко признаться, но это никак не отразилось на моем регулярном питании и душевном комфорте. Чего же требовать от молодых зрителей? К тому же они привыкли к техническому блеску экранных зрелищ и могут не воспринять выстраданные идеи в скромной упаковке. Даже юмор каких-то чудовищных монстров на молодежных каналах уже воспринимается молодежью лучше, чем юмор Шварца, Горина или Жванецкого. Недалек тот час, когда высшим достижением таланта и мастерства будут признаны, например, программы «О.С.П.-студии». Зрители изменились, что естественно, потому что меняются времена.

Д.Смирнова. Вы помните себя как зрителя в юности?

С.Урсуляк. Не всё. Помню, что с большим напряжением смотрел фильмы, снятые до начала 50-х годов, не понимал, чем восхищаются мои родители и моя бабушка в какой-нибудь «Волге-Волге». Потом эстетика сменилась, и кино стало моим. А с 60-х экран не претерпел кардинальных изменений, и мои дети нормально относятся к кумирам моей молодости, скажем, к «Бриллиантовой руке».

Д.Смирнова. Никита Михалков, признавая достоинства мощного фильма Стивена Спилберга «Спасение рядового Райана», говорил, что не хочет, чтобы наши дети знали войну «по Райану», и собирается сделать российскую картину о войне, вооружившись своим пониманием истории и самыми современными техническими средствами.

С.Урсуляк. Михалков хочет показать, что мир спасли русские, а не американцы. Это очень благородная задача. Наши дети действительно познают мир через импортные фантики и мультики. Это серьезнейшая проблема, проблема идентификации национального самосознания, в которой даже тема войны — частность. И про это я тоже думал, делая «Сочинение ко Дню Победы» и не испытывая смущения за историю своей страны и за красный флаг в кадре. А как еще можно рассказать о той войне и той Победе?..



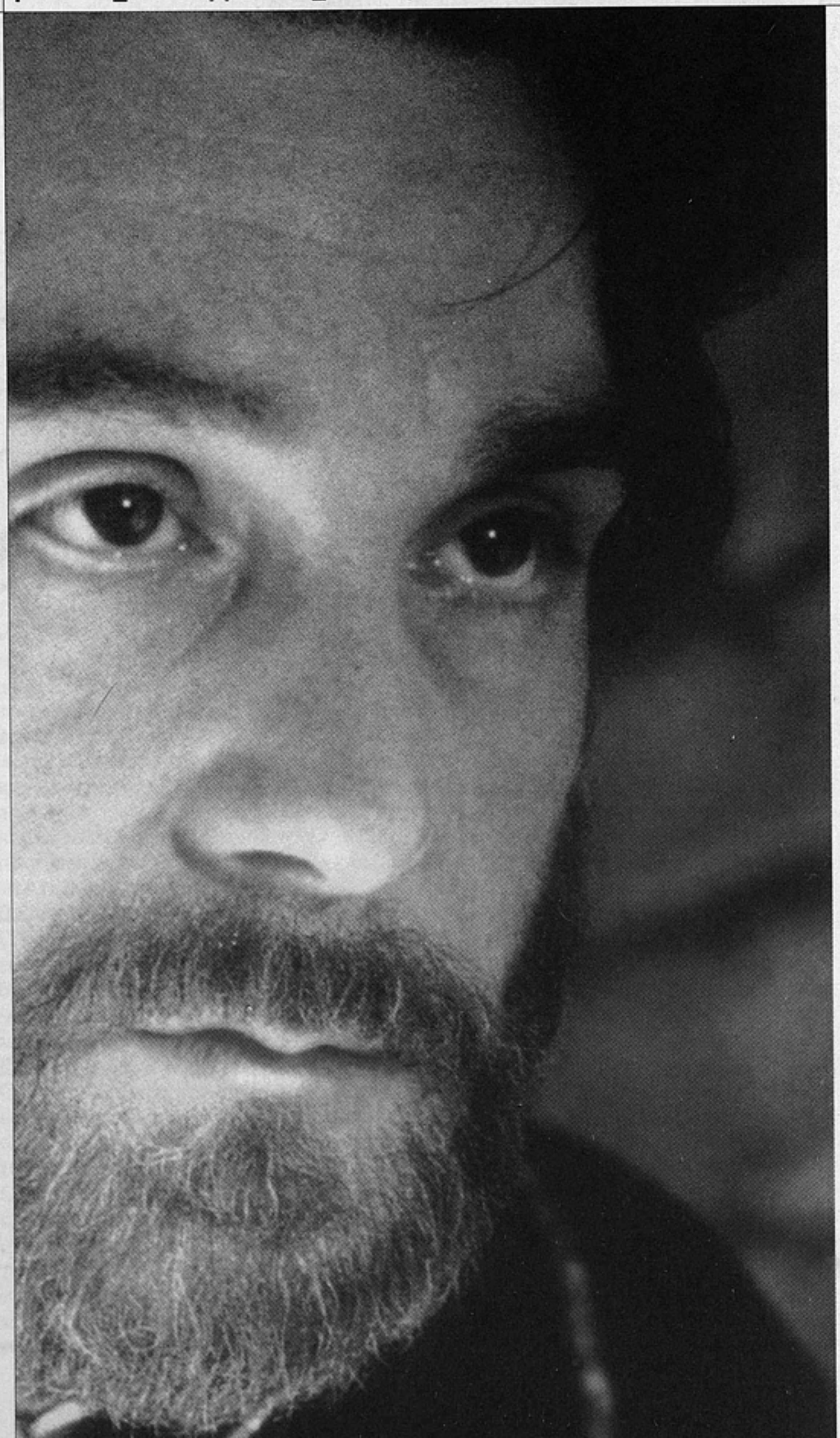
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Р Е П Е Р Т У А Р



«Русский бунт»

В.МАТИЗЕН

Русский бунт: истоки и смысл

Международная премьера «Русского бунта» А.Прошкина прошла в рамках 50-го МКФ в Берлине, где эта картина представляла российский кинематограф в официальном конкурсе. Фильм не получил призов, даже утешительных, но нельзя не отметить, что он не стушевался в престижной компании очень дорогих картин мирового уровня, демонстрирующих, помимо художественного качества, еще и супертехнологии, которые нам не по карману. Тем не менее, снятые Сергеем Юриздицким многофигурные композиции, зимние пейзажи, дворцовые интерьеры и пленэры смотрелись фирменно. Пластичная камера в большой мере взяла на себя функцию современного рассказчика пушкинской повести. О художественном качестве очередной экранизации «Капитанской дочки» будут, разумеется, спорить, но это наши, внутренние проблемы, фестивальная же публика воспринимала картину с уважительным интересом. Может, кто-то и знал, что «Пушкин — это наше все», но большинство простодушно внимало сказочно-романтической истории, рассказанной вдохновенно, а временами захватывающе. В кулуарах говорили, что Сергей Маковецкий гениально сыграл Швабрина. Во всяком случае, его портрет с собственноручной подписью был помещен в портретной галерее звезд, посетивших Берлинале в год золотого юбилея.

«Русский бунт»

Авторы сценария **Г.Арбузова, С.Говорухин, В.Железников**
Режиссер **А.Прошкин**
Оператор **С.Юриздицкий**
Художники **А.Толкачев, В.Ермаков**
Композитор **В.Мартынов**
Звукооператоры **Ю.Рейнбах, А.Хасин**
В ролях: **В.Машков, Матеуш Даменцкий, Каролина Грушка, С.Маковецкий, В.Ильин, Ю.Беляев, Н.Егорова, О.Антонова, П.Зайченко и другие**
НТВ-ПРОФИТ при участии Госкино России
Россия
2000

История отечественных экранизаций насчитывает четыре периода. До 1917 года кинематограф адаптировал литературные произведения к уровню немого кино, безмерно их примитивизируя, но иногда рождая выдающиеся ленты вроде «Пиковой дамы» Протазанова. «Революционный» этап длился от коммунистического пришествия до начала 60-х и проходил под знаком переосмысления русской

ской харизмы ослабляет драматическое напряжение фильма и заметно снижает эпическую интонацию повести.

Кроме того, стремление Прошкина к психологическому реализму, касающееся только трех персонажей (Пугачева, Екатерины и Швабрина), вносит разнобой, поскольку характеры Гринева и Ивана Игнатьевича остаются столь же линейными, как у Пушкина, а характеры четы Мироновых даже выпрямлены сравнительно с повестью. Но если Юрий Беляев в роли капитана, Наталья Егорова в роли его жены и Юрий Кузнецов в роли старого[2] поручика вполне убедительны[3], то сказать это о Матеуше Даменцком и Каролине Грушке в ролях Гринева и Маши нельзя. Режиссер объяснил свой выбор тем, что ему нужны были «другие лица», не те, что можно нынче увидеть в России. Но с этими «другими» зрителю, во-первых, труднее отождествиться, чем со «своими», а во-вторых, польские актеры — притом что они миловидны и к их игре нет смысла предъявлять претензий — не очень-то запоминаются. Аналогичным образом не запоминаются молодые исполнители в типологически сходных ролях благородных героев у Анджея Вайды («Пан Тадеуш») и Ежи Гофмана («Огнем и мечом»), так что это — проблема экранной модернизации всех старых текстов.

Помимо Пугачева в фильме есть еще один интересный персонаж — Швабрин в выразительном исполнении Сергея Маковецкого. В повести Швабрин при всех авторских оговорках о его уме всего лишь стандартный мелодраматический злодей, обрисованный чисто внешними средствами. Маковецкий пытается преодолеть эту литературную заданность и дать психологический портрет своего героя, но не может толком разыграться из-за скудости драматургического материала — авторы не рискнули-таки переписать Пушкина. Между тем Швабрин, если посмотреть на него в ретроспективе послепушкинской русской литературы, не то чтобы военспец Шкловского — Тарича, но в какой-то мере предтеча Печорина и других «лишних людей». Идеальным исполнителем этой роли был бы, конечно, Олег Даль с его поздним имиджем тотального разочарования и опустошения, однако без драматургического подспорья воплотить в Швабрине потенции этого художественного типа не удалось бы никому. Швабрин — не просто банальный предатель из-за трусости, а еще бретер, игрок и искуситель. Такой Швабрин в отличие от простодушного и верноподданного Гринева может понимать, что Екатерина если не самозванка, то, во всяком случае, узурпаторша российского престола, и служить ей он вовсе не обязан. Тогда переход к Пугачеву для него — давно ожидаемая возможность перемены участи и, кроме того, шанс не только покорить, но и спасти Машу, которая стала бы такой же жертвой пугачевских насильников, как Харлова. Но чтобы все это показать, актерской игры мало, нужен другой сценарий.

Теперь о самом русском бунте. В интервью и в выступлениях перед сеансом режиссер рассказывает о нем (как и о прочем) интереснее, чем показывает. Не хватило ли денег на хорошую массовку, недостало ли мастерства в организации массовых съемок (а ведь массовые сцены — фирменное блюдо советского кино!), но на экране не чувствуется ни напора человеческой стихии, ни страха империи перед восстанием. Сейчас, конечно, не советские времена, чтобы в обязательном порядке ссылаться на верхи, которые не могут, и на низы, которые не хотят, но понятие «причины восстания» никто не отменял, и изображать пугачевщину беспричинным нашествием всякого сброда — по крайней мере для фильма с названием «Русский бунт», а не «Капитанская дочка» — просто несерьезно. Если это не выражение авторской концепции.

Повод к мятежу и впрямь был незначителен (правительство обещало вернуть казакам так называемые правежные переимки, однако местные старшины, гревшие руки на сборе налогов, тянули дело, чем вызвали первую вспышку насилия), но вокруг был огнеопасный материал — русские крепостные да полупо-

---

[2] Все персонажи, которых Пушкин (или Пушкин устами Гринева) называет «стариками» и «старухами», в фильме, по современным понятиям, вовсе не стары — им лет по пятьдесят, и это соответствует возрасту героев повести. Это примечательная разница восприятий (или дискурсов) XIX и XX веков, не связанная с молодостью рассказчика. Лев Толстой, когда ему было за семьдесят, писал: «Вошел старик лет пятидесяти».

[3] Хотя единственное абсолютное попадание в роль — Савельич в исполнении Владимира Ильина, органике которого не перестаешь изумляться.

коренные инородцы (башкиры, татары, калмыки, мордва, киргиз-кайсаки и другие). «Во всей России чернь бедная терпит великия обиды да разорения», — говорил Пугачев. Мятежное войско в лучшие для «мужицкого царя» времена насчитывало до пятнадцати тысяч человек, а волнениями был охвачен весь восток Российского государства по контуру Тамбов — Царицын — Гурьев — Екатеринбург — Пермь — Чебоксары — Тамбов (притом, что немаловажно, на стороне бунтовщиков было сельское священство), и Пугачев со своими полевыми командирами реально угрожал Москве. Конечно, крестьянская армия не может устоять перед регулярным войском, и никакая конница, тем более дикая, не сомнет отстреливающееся пехотное каре, но ведь самозваные большевистские властители в 1917 году находились не в лучших условиях, чем эрзац-царь Емельян, однако ж захватили Россию, используя три доступных и в XVIII веке фактора: организацию, пропаганду и террор. Впрочем, не так важно, как все было или могло быть в действительности — для успеха фильма важнее эмоционально потрясти зрительскую массу, задействовав ее первичные инстинкты, прежде всего чувство страха. Кстати, у Гофмана в «Огнем и мечом» лирические и юмористические эпизоды слабее, чем у Прошкина, и даже просто архаичны, но движение казацких масс против армии и штурм крепостей у него действительно устрашают.

На штурме Белогорской крепости стоит остановиться. В фильме действия капитана Миронова выглядят абсурдно — вместо того чтобы отстреливаться из-за ограды, особо целя в поджигателей, и бить картечью по наступающим (как в повести), он отворяет ворота и с десятком солдат выбегает наружу на верную смерть (в ближнем, и тем более рукопашном, бою винтовка не имеет преимущества перед «копьями и сайдаками»), открывая мятежникам беспрепятственный доступ в крепость. У Пушкина иначе — картечь рассеяла толпу, «предводитель их остался один впереди», вследствие чего капитан и бросается на вылазку, рассчитывая, видимо, схватить главаря. Это ошибка. Разумеется, режиссер волен изображать Миронова героическим болваном, но ведь никакой режиссерской воли в этом не видно, а виден обычный невольный оксюморон, то есть ляпсус вместо трактовки.

Помимо смысловых в картине есть и чисто профессиональные просчеты. Не удалась музыка к фильму, написанная Владимиром Мартыновым. В динамических сценах ей не хватает энергии, в лирических — глубины, а в целом она просто несовременна. Что касается повествования, то оно, с одной стороны, обрывочно, с другой — избыточно. Эпизоду «осетрового побоища», например, самое место в «Сибирском цирюльнике» среди масленичного гулянья на льду. Известно, что яицкие казаки промышляли в основном ловлей рыбы и даже ставили запруды, чтобы косяки не уходили к иноверцам, но на метафору эта сцена никак не тянет.

Непонятно, почему помилованный Пугачевым Гринев сразу не просит самозванца отпустить и Машу, а сначала едет в Оренбург и лишь потом, после ее отчаянного письма, возвращается вызволять ее из рук Швабрина — хотя и то правда, что пушкинский текст в этом месте неясен. Ничем не мотивирована и ничего не означает, кроме бессмысленной жестокости разбойников, сцена расправы с сыном Харловой, хотя этот (исторический) момент весьма важен для характеристики самого Пугачева, который отдает ребенка (и саму любовницу) своему охвостью. Баллада о Стеньке Разине и персидской княжне — и та психологичнее.

Показан арест Швабрина, у Пушкина не описанный, — вероятно, ради придумки с неудавшимся самоубийством, но опущен описанный Пушкиным арест Гринева, а после швабринского ареста встык смонтирован кадр, в котором ведут на допрос... Петрушу. Или нынче подобные небрежности называются ассоциативным монтажом?

Фильм игнорирует упоминание Пушкина о том, что Гринев «присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу». Вместо этого введен эпизод совместной казни Гринева и Швабрина на эшафоте. В последний момент подъезжает карета с Машей и фельдъегерем, везущим повеление о помиловании ее жениха. Бесспорно, это право экранизатора, которое

к тому же позволяет закруглить тему «праведника» и «грешника» (Швабрин трижды пытается спровадить соперника на тот свет и трижды его замысел срывается перед самым осуществлением) и дать Маковецкому сыграть предсмертную истерику своего неудачливого злодея. Однако сакраментальный мотив «спасения от казни», даже поданный без традиционных аттракционов, долженствующих напрячь зрителя в ожидании — успеет или не успеет карета к моменту расправы, — и по сей день так же гонит адреналин, как во времена «Нетерпимости» и «Двух сироток». Публика, пройдя через suspense, по праву заслужила happy end.

АЛЕКСАНДР ПРОШКИН:

«Это наша беда, что мы сделали из разбойников национальных героев»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

А.Прошкин и С.Маковецкий на съемках фильма «Русский бунт»

Интервью с режиссером «Русского бунта» состоялось в Берлине во время 50-го Берлинского кинофестиваля. За три часа до вылета на родину, не мудрствуя лукаво, Александр Прошкин сказал мне: «Здесь такая обойма, что нам вряд ли что-то светит!» Еще на пресс-конференции я отметила в Прошкине глубоко скрытый стоицизм, благодаря которому, наверное, «Русский бунт» и дошел до экрана. Ведь даже пушкинский юбилей, как оказалось, не смог стать гарантией достаточного финансирования фильма. Впрочем, сам Александр Прошкин героем себя не считает. Он, как мне кажется, просто рад тому, что и ему наконец довелось «прогуляться с Пушкиным».

Анжелика Артюх. «Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный». Эта пушкинская строка озвучена в вашем фильме. Могли бы под ней подписаться? Или вы все-таки считаете, что бунт не лишен смысла? В частности, пугачевский...

Александр Прошкин. Я готов назвать бессмысленным и беспощадным не только русский бунт, но и прусский, английский и какой угодно. Любая охлократия губит даже благородные идеи, она разрушает все. Мне кажется, что мы до сих пор находимся в плену устоявшейся за семьдесят лет традиции, которая нас отодвинула от исторической правды. Историческая школа, которая у нас была и есть, — это школа государственников, то есть однобокая школа. И Соловьев, и Ключевский, и Карамзин — это все государственники. Но должен быть взгляд на историю и с точки зрения этики, нравственности.

Что касается конкретно пугачевского бунта. У нас с вами нет времени дискутировать о причине пугачевского восстания, но все же... Начнем с того, что положение яицкого казачества было изначально привилегированным. Если вся Россия была в рабстве крепостного права, то на Яике расцветала полная свобода. По принципу: грабь — не хочу. Вся работа казачества, в сущности, заключалась в защите территории от набега кочевых племен, которые в екатерининские времена уже не особенно-то набегали, все это были скорее мифы, чем реальность. Жили казаки разбоем, и единственный реальный вид их трудовой деятельности заключался в рыбной ловле (но и тут появились некоторые ограничения). Несмотря на казацкое самоуправление, которое выбирало свою администрацию, своего атамана, государство еще со времен Петра пыталось вписать яицких казаков в общероссийскую ситуацию. Например, получать от них какой-то процент рекрутов для воинской службы, отправлять их на войну. И хотя яицкие казаки меньше служили, чем, скажем, донские (донской казак Пугачев служил у самого генерала Панина), но и их права государство пыталось ограничить. Это привело к расколу. Казаки стали убивать назначенных начальников, бунтовать... Что меня волнует в этом периоде — это состояние тлеющего конфликта, перманентной гражданской войны, которая стала теперь нормой гражданского общества, в том числе и в России.

Пугачев был использован частью казачества. Легенда о том, что существует живой царь, Петр III, была внедрена в его сознание, чтобы заставить царскую власть считаться с их, казачьими, традициями, законами. В сущности, изначально задачи ставились узкоместного значения, а все переросло в уничтожение половины России. Более шестисот дворянских семейств с челядью и грудными младенцами были варварски уничтожены. Сожжены десятки городов, в том числе Казань, в которой Пугачев продержался шесть часов, но за это время успел сжечь двадцать восемь церквей и утопить в Волге четыре с половиной тысячи человек. Представления Пугачева о государстве не шли дальше раздачи самодельных орденов и графских титулов своим подчиненным. Вряд ли он бы мог победить, но даже если б и победил, то что бы он делал? Он ведь даже и не собирался воцаряться на трон. Он как бы декларировал, что хочет поставить законного наследника на трон, но как самозванец никакого отношения к этому наследнику не имел.

Это наша беда, что мы сделали из разбойников национальных героев, мифологизировали Пугачева, Стеньку Разина и прочих. Они не Робины Гуды (хотя и тот был разбойником, просто я о нем меньше знаю), а люди с пароксизмами невероятной жестокости. Все ими затеянное — карнавал с кровопусканием, кровавое пиршество, вызвавшее жестокую реакцию государства.

Государство в то время никакого другого способа диалога с противником, кроме как с позиции силы, себе не представляло и отвечало на вызов с удесятеренной мощью. Не щадило ни правых, ни виноватых. Законный суд вершился над небольшим числом восставших — Пугачевым и его окружением. В основном же людей просто вешали или сажали на дыбу без всяких судов.

Чем гражданская война опасна? Невероятным выбросом жестокости. Это время активных и одаренных выскочек, которые появляются непонятно откуда и, по сути, обескровливают нацию. И первой причиной всех этих безобразий, включая явление самозванцев, на мой взгляд, является власть. Безнравственность и нечистоплотность власти всегда доходит до низов и становится поводом

для всяческого экстремизма. Если б не Екатерина, поспособствовавшая устранению собственного супруга, то не было бы повода для самозванства. Кстати, и Пушкин Екатерину не принимал нравственно. Он считал екатерининский век ханжеским, растленным. Быстро делались состояния, оплачивались перевороты... Екатерина раздала полтора миллиона крестьян офицерам, которые привели ее к власти. Стереотип жизни — разгульно-пьяный, адюльтер — норма существования... В известной степени сейчас происходит то же самое. Быстрые деньги, быстрые карьеры, фальшивые герои, «калифы на час». И падение нравственного ценза...

А.Артюх. А как вы объясняете желание Екатерины помочь чистой любви?

А.Прошкин. Вся конструкция сюжета у Пушкина состоит из цепи случайностей. Случайно Петрушу послали на военную службу — француз запил и набезобразничал. Случайная встреча с Пугачевым... Встреча девочки с Екатериной также случайна. Ее можно объяснить и состоянием праздничного возбуждения по случаю победы: кончилась война, взлет национализма, все поют колядки, карнавал... И средь этого карнавала появляется юное существо с любовным письмом. Императрица в изумительном состоянии духа и чувств, выиграна война, очередная любовь... Почему бы не снизойти? Это — у нас в фильме. А то, что у Пушкина написано, реализовать невозможно. Мы рассказываем историю последовательно, в том временно́м пространстве, в котором она могла быть в жизни. Пушкин же зимой арестовывает Пугачева и Гринева, после чего уже летом Маша случайно встречается с Екатериной, казнят Пугачева, хотя его казнили зимой, через две недели после суда, и на этом суде успевает побывать Гринев. Метель у Пушкина вообще происходит летом. Нашего гения абсолютно не волновал реализм. «Капитанская дочка» — это этюд на модную тему, которая занимала и Вальтера Скотта, и Юрия Милославского. Этакая история любви с участием «благородного разбойника», не претендующая на всемирный охват. Что касается политической точки зрения Пушкина на пугачевское восстание, то ее легче понять по его письму к Николаю, а не по «Капитанской дочке». В письме Пугачев представлен как прямой ответ времени на безнравственность власти.

Кто-то пристал ко мне на пресс-конференции: нужно делать историю более сексуальной и современной! Но я не имею на это права. Это все-таки фильм по Пушкину, а не по Прошкину. Я и так достаточно насилия ввел, но, мне кажется, все-таки сумел сохранить пушкинскую прозрачную интонацию.

А.Артюх. Экранизировать «Капитанскую дочку» — это была ваша инициатива или вам предложили?

А.Прошкин. Мне предложили. Первоначально Ежи Гофман хотел фильм снимать. И Говорухин хотел. Но в итоге я сделал совершенно свой вариант. Я внедрил всю историю Пугачева, считая, что надо запараллелить две судьбы. «Капитанская дочка» — камерная история, рассчитанная на другой временно́й контекст. Пушкин писал ее так, как мы сейчас пишем о 37-м годе: все знают, что это такое, многие вещи не надо объяснять. А с пугачевским бунтом — нужно. Приходится в какой-то степени объяснять, что такое Пугачев, чтобы понять общее движение бунтарской энергии, а главное — уяснить, с чего все это началось.

Самое страшное, что и у нас из-за какого-то пустяка началась война в Чечне, выхода из которой мы не знаем. Та же самая пугачевская история. С таким же Пугачевым, только чеченским — Дудаевым, которого сделали вождем нации. Заработали на этом очень большие деньги, а Дудаев эту ситуацию раскрутил до немыслимых пределов. Все повторяется, только в удесятеренном масштабе. Мы живем в обществе, где каждый день нам показывают кровь и трупы по телевизору. Нас приучили к виду смерти. Человеческая жизнь обесценивается на наших глазах.

А.Артюх. Вы настаиваете на том, что идея самозванства была внушена Пугачеву активной частью казачества. Но Владимир Машков играет личность достаточно самостоятельную и активную, способную без чьей-то подсказки возложить на себя царскую миссию.

А.Прошкин. Машков играет артиста, который ищет для себя подходящий театр. Если бы ему предложили роль Несчастливцева, он и ее бы сыграл. Пугачев-то хотел сыграть роль атамана и бежать в Турцию — именно такой была его первоначальная затея. Но подвернулась роль царя, и он примерил ее на себя, не

раздумывая. И оказался гениальным исполнителем. К примеру, читать манифесты Екатерины невозможно, а манифест Пугачева, который мы воспроизвели дословно, — это высочайшая русская проза. Но кто его написал? Сам ли неграмотный Пугачев надиктовал или кто-то другой? Мы этого никогда не узнаем.

А.Артюх. Вы удовлетворены работой Машкова?

А.Прошкин. Даже если бы я был не удовлетворен, я бы вам все равно никогда не сказал. Я искал характерного актера, Машков как раз такой. Нужно было избавиться от шлейфа актеров типа Лукьянова или Матвеева. Ведь Пугачев — это совсем молодой человек, его казнили, когда ему было тридцать три года. Он был азартный человек, хулиган жуткий, мистификатор.

Но над Машковым все же довлеют традиционные представления о Пугачеве как о герое. Он считает, что Пугачев — это вождь и учитель. Ну что ж, актер может играть свое, а мое дело использовать это в своих целях.

А.Артюх. Из разговора на пресс-конференции мне показалось, что ваша трактовка образа Швабрина и трактовка роли Маковецким далеко не совпадают...

А.Прошкин. Не совпадают. Но я его использую в контексте фильма так, как нужно мне. История Швабрина — это история человека, не способного любить. Это человек, который пытается разрушить любовь двоих, а не третий в треугольнике. Его любовь отвратительна: у него не нежность, а насилие, он может разрушать, но не любить. Он мстит героям за то, что они юны и имеют ту энергию, которой в нем, опытном цинике, быть не может. Это вообще история великой гордыни, великого комплекса, которая очень узнаваема как по русской литературе, так и по реальной жизни. Это все те персонажи, которые нас с вами окружают и поныне. От Пугачевых, которых мы видим на телеэкране — слава богу, они пока не поднимают массы народные, — до Швабриных...

А.Артюх. Вы действительно считаете, что русский бунт имеет исключительно рациональные мотивации? Почему же желание бунтовать не иссякает с веками?

А.Прошкин. Да, мотивации абсолютно рациональные. Бунт такого масштаба без царя во главе быть не мог. Откуда родилась эта идея? Кто он был — этот Петр III? Мы не можем судить о нем объективно. Мы судим только по воспоминаниям Екатерины и официальной истории, которая стоит на точке зрения императрицы и представляет Петра III слабоумным алкоголиком, который роскошной красавице предпочел горбатую алкоголичку. С другой стороны, за полгода пребывания у власти он успел ввести суд присяжных, принял уложение о вольности дворянской. Кто знает, может быть, и крепостное право отменил бы. Он был иностранец, кровный внук Петра, воспитанный в Дании. Его внезапная кончина вызвала подозрение в насильственной смерти. Многие не узнавали его в гробу. Возникла легенда: если бы он был жив, то он бы всех освободил, всех ублажил. Началась эпидемия Петров III. Пугачев был девятым.

А.Артюх. Тема бунта в фильме развивается на всех уровнях.

А.Прошкин. Естественно. Если говорить об эмоциональной стороне, то мне жалко всех: и тех, кто душит, и тех, кого душат. И Пугачева в конечном итоге. Почему одаренный, красивый, мощный народ не в состоянии быть в ладу с самим собой? Ну зачем это кровопускание? Тут делить на правых и виноватых нельзя: все правы, и все виноваты. И все бунтуют. Молодые герои не исключение. Гринев нарушил воинский долг, общался с врагом, вместо того чтобы задушить его собственными руками. Он балансировал на грани, демонстрируя наличие нравственных устоев. Это умение молодых «балансировать на грани» объясняет для меня последующий переход к изумительному пушкинскому времени.

Может быть, поэтому я сегодня больше всего верю в совершенно молодых людей, которые нормально смотрят на то, что для нашего поколения является катастрофой. Мы все подозреваем друг друга в предательстве, у нас огромные счета друг к другу накопились, а у них нет никаких счетов, и они смотрят на нас с изумлением... Вот приходит Путин, и мы навешиваем на него немыслимое количество проблем и подозрений, а они просто говорят: «Ну, молодой мужик пришел», и симпатизируют ему. Они смотрят на мир более чувственно, естественно, и, может быть, они вернут нацию в лоно традиционной человеческой морали. Вынести такие испытания, какие нация вынесла в XX веке, без потерь невозможно.

А.Артюх. Кстати, не этими ли потерями нации объясняются ваши тщетные поиски исполнителей на роли Маши Мироновой и Петра Гринева среди русских

актеров? Когда смотришь на польских молодых артистов, понимаешь, что они — дети того народа, который, и пребывая в соцлагере, не забывал Бога. Это особенно очевидно на фоне современных русских актеров. С такими лицами еще долго придется играть бунтовщиков да солдат.

А.Прошкин. Почему поляки? Идея заключалась в том, чтобы не приспосабливать пушкинских героев к сегодняшним типажам. Главные герои должны были быть чужими в той жизни. И кого я ни пробовал, даже актерских детей, все они выходили какими-то развинченными, этакими Шварценеггерами и Аль Пачинами. Они словно перестали быть русскими, перестали жить в этом пространстве, деформировались.

Ничего фатального в этом нет. И поляки через это прошли, но они быстрее от этого избавились, стали спокойнее — у них сильное влияние церкви, меньше воровства, они уже на другом этапе социального бытия. Кроме того, у их интеллигенции есть мощная защитная реакция. Когда в один год в Польше вышли две исторические картины — Вайды и Гофмана, — не случайно обе стали хитами. И тот и другой фильм апеллирует к чувству национального достоинства и национальной культуры. Мицкевич и Сенкевич для них — это святое. У нас же скажи: «Пушкин», и тебе в ответ: «Да это мы в школе проходили!» Не было ни одного артиста, приглашенного пробоваться на роль Гринева, который специально бы перечитал «Капитанскую дочку». А эти польские дети чуть ли не наизусть текст выучили, прежде чем на пробы приехать. Совершенно другое отношение.

А.Артюх. А кто вам их рекомендовал?

А.Прошкин. Это сложный путь. Когда мы совершенно отчаялись найти здесь молодых исполнителей, мы встали перед данностью: надо снимать «взрослых» актеров. Но ведь это история не взрослых людей, вся ее достоверность зиждется на щенячьем возрасте героев. Все эти порывы и трогательность основаны на очень сильном влечении чистых и юных существ. Невозможно это симулировать. Когда замечательный артист Олег Стриженов бегал в кудрях, это не было правдой.

Может быть, это моя завиральная идея, но мне кажется, что сейчас, в нашем времени, нет героя. То, что наш коммерческий кинематограф пытается сделать героя из банкира, мента или агента национальной безопасности, — это все ложь. Герой — он только-только рождается, поэтому не стоило даже пытаться вытащить его из этой жизни преждевременно.

К тому же, чтобы показать, что это XVIII век, нужно было сменить сам антропологический тип. Нужно было уйти от сегодняшнего представления о красоте — плейбоисто-американизированного. Страна, которая ежедневно по шести каналам ТВ смотрит тринадцать-пятнадцать фильмов на английском языке, не может не потерять, так сказать, своей этнокультурной самости. Поэтому когда мне задают вопрос: «Почему вы не взяли русских?» — я отвечаю: «А потому что их нету! Потому что нашим артистам легче сыграть гангстера в американском кино, чем Петрушу Гринева». Посмотрите, кто сейчас идет в театральные вузы! Индивидуальности не идут. Они идут в бизнес, они идут в криминал, идут куда угодно, но не в искусство. Потому что оно не престижно. Даже когда мы сюда, в Берлин, приехали, первое мое ощущение было: куда бы спрятаться? Наша критика, заранее ничего не зная, изначально стесняется того, что мы сюда привезли. Это как бы норма поведения. Может быть, публика в Берлине хорошо приняла «Русский бунт» потому, что за последние годы это первая русская картина, которая не говорит об уродстве, деформации, мраке. Иностранцы к такому русскому кино уже привыкли. А мы им показали немножко другое пространство.

А.Артюх. А вас не смутило сопоставление «Русского бунта» с «Сибирским цирюльником»?

А.Прошкин. Это говорил поляк, он просто ничего не понял. Он воспринял наше кино как гимн самодержавию. Михалков находит для истории интонации панегирические. Это его право, чувство, поза, позиция политическая, если угодно... То, что делаем мы, в конечном итоге — выяснение отношений со своим отечеством. Мы его и любим, и ненавидим одновременно. Это не первый мой исторический фильм, но я все еще жалею, сострадаю, а значит — люблю.

Мне все симпатичны, даже Пугачев. Ну а старики Мироновы — особенно.

Почему я их сделал молодыми, отойдя от традиции, которая делала их комическими стариками за шестьдесят? На мой взгляд, это не работало на драму смерти. И не была понятна история Маши. А ведь она — дитя любви. И у нее сильное женское начало. В России всегда сильное женское начало. Капитанша — это и есть Россия. Женщина, которая привыкла править балом, когда нет войны и капитан в запое, и которая сумела достойно подготовить его и себя к смерти, когда дело идет к финалу. Их смерть как раз и говорит о масштабе их личностей. В смерти же стариков не было бы такого урока. Не было бы такой драмы.

А.Артюх. Где проходили съемки фильма, и сколько в общей сложности вы над ним работали?

А.Прошкин. Белогорскую крепость мы полностью построили. Изначально ничего не было, кроме нетронутой степи. И сейчас все это отдано под национальный музей. Туда теперь паломничество: экскурсии водят, деньги делают. Это у меня уже второй случай в жизни. На «Ломоносове» в результате всех скандалов удалось сделать деревню Кимжи, в которой мы снимали, национальным парком.

У нас были перебои с финансированием. Государственные деньги не пришли, и картина была закрыта. Я пробился на какие-то верхи, терроризировал по телефону каждые два дня Сысуева, поскольку наша картина была юбилейная и для нее предназначалось целевое финансирование Пушкинским комитетом. Председатель Пушкинского комитета — премьер-министр, но премьеры у нас менялись каждые три-четыре месяца, так что каждый новый забывал про все эти глупости. Вопрос был снят вообще, как только появились наши младореформаторы. Только с приходом Примакова можно было как-то возвратиться к этой теме. Он все-таки советский человек, помнящий, какое из искусств для нас является важнейшим. Он отписал Сысуеву, которого тут же уволили из вице-премьеров, но который все же отозвался по телефону и добился того, чтобы нам что-то выделили. Мы получили ровно такую сумму, какая у нас была в договоре. Но до того, что она благодаря дефолту стала в четыре раза меньше, никому уже не было никакого дела.

Работать приходилось бешено. У нас не было времени. Я должен был летом снимать, но вместо лета снимал с 20-х чисел октября до 6 ноября. Я знал, что 6-го ляжет снег и что надо успеть любым способом. Гнали по три эпизода в день, ребята хлебнули будь здоров.

А.Артюх. Массовка наверняка местная?

А.Прошкин. Да, наследники и потомки Пугачева. Все на своих конях приезжали. Кто с конем, но без бороды — тот пятьдесят рублей получал. Кто бороду отрастил, тому семьдесят пять рублей полагалось. И когда картину закрыли, местная газета написала: «Не верьте, не верьте, не брейте бороды!» Очень трогательные люди, для которых съемки — второе главное событие в жизни. Первым был пугачевский бунт. Кстати, мы посчитали своим долгом перед Берлинским фестивалем показать фильм в Оренбурге и Саракташе — маленьком поселке, где мы снимали.

Берлин

К.ТАРХАНОВА

Рожать будешь в муках

«Жанна д'Арк» *(Jeanne d'Arc)*
Авторы сценария **Эндрю Биркин, Люк Бессон**
Режиссер **Люк Бессон**
Оператор **Тьери Арбогаст**
Художник **Хью Тиссандье**
Композитор **Эрик Серра**
В ролях: **Мила Йовович, Джон Малкович, Фэй Данауэй, Дастин Хофман, Паскаль Греггори**
Gaumont
Франция
1999

Если Люк Бессон — в чем-то кинематографический гувернер поколения «Х» (и контакт с ним не теряет, и не принадлежит ему), то у послания «Жанны д'Арк» вполне определенный адресат. И если допустить, что работа Бессона претендует не на общечеловеческий, «общеисторический» смысл, а на решение частной задачи — преподать урок истории новой генерации, то для постороннего зрителя, к этой генерации отношения не имеющего, фильм более всего интересен приемами общения гувернера с его подопечными.

Довольно мучительно три часа представлять себе, что об Орлеанской деве тебе вообще ничего не известно, что ее историю ты узнаешь впервые, с чистого листа. Но Бессон вынуждает именно к этому: упомянутое поколение действительно ничего не слыхало о Жанне д'Арк, нет ее сайта в Сети, не выпущена игра.

Не менее мучительно все три часа экранного времени слышать либо невыразительные пояснительные реплики к тому, что тебе не надо объяснять, либо дикие крики: «Жанна!!!», «Жанна!!!» В какой-то момент начинает казаться, что единственной целью Девы было заставить французов все время спасать ее, Жанну, никак не наоборот. Пусть есть в фильме предательство Карла VII, которое есть и у Джорджа Бернарда Шоу, пусть есть допрос, который есть у Ануя, Бессон не соблазняется ни психологическими нюансами, ни простым интеллектуальным контекстом. Единственная его цель — заставить англоговорящих французов, то есть французов нового поколения (фильм снят на английском), запомнить, спасти от забвения одно только имя девушки. Имени достаточно для культа в поколении «Х».

Культа, однако, мазохистского.

Изображение будоражит, но монотонно, как гудок. Примерно два часа из трех на экране чередуются три картинки — мрачные замковые стены, грязные солдатские спины и лицо Милы Йовович. Даже когда они начинают сменять друг друга стремительно, по-боевому, это все равно они — стены, спины и Мила. И за

отсутствием интереса к словам-идеям-психологиям, так же как и интереса к тому, «что будет дальше», никакой магии изображения возникнуть просто не может — контрапункт не предусмотрен, изнутри интерес к изображению не подогревается. Энергичная визуальность, за которой ничего не стоит, проигрывает даже апелляцию к Дрейеру. Крупные планы асимметрично обрезанных лиц — тут и сцены допросов, и не имевшие места в «Страстях Жанны д'Арк» сцены мистических откровений — явно отсылают к «святому» от кинематографии.

Но в присутствии всего, что у Дрейера отсутствовало — звука, внекинематографических мотивирок, всей «истории с биографией», — апелляция исключает содержательную глубину, вполне безрадостно вписывается в общую внешнюю напористость. (Проявлению «Метрополиса» в «Пятом элементе», например, это так не мешало: сходство было локализовано в летательных аппаратах, снующих между многоэтажками.) С другой стороны, очевидно, что в европейском средневековье Бессона привлек именно образный аскетизм, не присущий никакой другой эпохе, ни Греции, ни Риму, ни Византии: в этом аскетизме специфический контрапункт к Интернету с его всеобъемлющим многообразием. В то же время общий интерес: к тому, как рождается Сеть.

Пространство средневековья действительно еще не было охвачено цивилизацией, но лишь помечено отдельными ее очагами. Путешествие от одного к другому означало разрыв в линии жизни. Конечно, оно сулило череду неожиданностей, могло быть чрезвычайно богато событиями, но с точки зрения цивилизации путешествие являлось паузой, ожиданием, путешествие происходило как бы «нигде». Когда юзер ждет соединения или путешествует по Сети, он тоже может переживать какие угодно приключения снаружи — бытовые, денежные, сексуальные, — но суть его состояния именно в том, что он ждет.

Так и у Бессона: ощущение паузы он передает на экране многочисленными намеренно несобытийными планами — пейзажными, портретными. Битва в пути разрушила бы это переживание паузы. И сцена пленения Жанны перестает казаться странной, если исходить из реальности Сети. На старинных гравюрах это отдельный сюжет «у Компьена», драматический сам по себе. В фильме бургундцы пленяют Жанну невнятно, словно попутно — «из Компьена», «из цивилизации» событие видно урывками, особый драматизм незаметен. Миллионы разных «компьенов» важнее в Сети, чем то, что происходит за их порогом.

И у каждого «компьена» — свой стиль. Жестко заявляющий себя в связи с дискретностью очагов цивилизации. Потому столь придирчиво точен Бессон в «этнографии»: придворные дамы бреют брови и лбы, носят платья бургундской моды и причудливые головные уборы; вытянутое лицо и специфический нос баклажаном делают Карла VII словно сошедшим с портрета, а в Шеноне темно и гулко — камень и никакого электричества. Для любого, кто что-то слышал о Жанне д'Арк, сцена опознания дофина мучительно подробна и длинна, но для поколения «Х» этот случай — всего лишь капля в море дизайна. Ведь когда киберпанк добрался уже до своей страницы, в ее пределах он царь и бог, страница как таковая — ценность, Web-дизайн неотделим от текста и равнозначен ему по уровню информативности. То, что Жанна узнала дофина, и запомнится киберпанку благодаря стильным женским шляпкам и мужским прическам.

А людей в средневековье действительно было намного меньше, найти что-то нужное для себя было проще — человек мог быть вдруг узнан как родственник или знакомый. Поэтому Малкович (Карл VII) и Данауэй (королева-мать) возникают в картине не только из корысти шоу-бизнеса, но также из неизбежности узнавания — мгновенного.

Поколение «Х» не зубрит, а сличает, довольствуется уликами. Идентификация же, имеющая в Сети свою специфику, в средневековье была олицетворена, воплощена. Тем более значим Дастин Хофман (Иегова): черты его лица на суперкрупных планах поначалу искажены, обрезаны. Мучительное чувство — кто? ведь явно кто-то известный, — возникает все время, пока он не появляется у костра в лучшем виде и не вызывает вздох облегчения — Хофман, конечно. Улики сложились.

Наконец, в средневековье действительно канонизировали многих мучеников и святых, так как цивилизация держалась на строительстве христианской иерархической вертикали. Чудеса признавались явью, даже если никто в них не

верил. Поэтому слияние в фильме яви и наивной мистики связано с полным безразличием к тому, что «снаружи» — к любой другой цивилизации, кроме собственной. Знамения — факелы в темноте, черный ворон, светлый человек, темный человек — демонстративно банальны: главное то, что мистика имеет место, а в любой замкнутой системе она рано или поздно получает это место с неизбежностью. На мониторе все знаки тоже равны, условность признания абсолютна. В компьютерной реальности мистика имела место изначально за счет компьютерных игр, а поскольку в играющих неизбежен инфантилизм, приемлемы любые банальности.

Между тем при слиянии мистики с явью проблемой становится не существование Бога, а различение Бога и дьявола. Средневековье их часто путало, для чего ввело инквизицию. Жанна д'Арк по безграмотности с трудом понимала, кто ей являлся. В фильме это условно Иегова, Бог-отец, явно не Христос. Но кто бы он ни был, он предъявил Жанне варианты. Именно в чистые варианты превращаются Бог и дьявол в знамении с мечом. Меч мог потерять любой путник, он мог остаться от кем-то убитого рыцаря, мог, конечно, и с неба упасть рядом со спящей девушкой. Жанна предпочла последнее просто потому, что так было естественней в ее замкнутой системе: путник, рыцарь — это другая система. Но предпочтение оказалось ошибкой, и то, что девушка погибла, не дожив до двадцати лет, — результат именно изначального сбоя, ведь все дальнейшее было уже практически неустранимо, раз меч ей в руки вложил сам Бог. Значит, на самом деле все варианты реальны и реальность их равноценна, хотя для любого, кто явь от мистики отличает, это является мистикой, так же как сами варианты являются плодами интеллекта. В антиинтеллектуальном поколении «Х» такая равноценность — условие пребывания в Сети и в то же время не что иное, как момент истины, мораль.

Когда Орлеанская дева «зависла» в пункте выбора, фильм стал соответствовать своему полному первоначальному названию: «Посланница. История Жанны д'Арк». Жанна — это посланница поколения «Х» в Средние века. Если это принять, весь фильм очень легко читается. Почему Мила Йовович столь бесчувственна, столь спокойна, даже когда кричит, мучается, боится, почему она ничему не удивляется и вписывается в любую среду — дворец, битва, толпа, которой нужно овладеть, — ей все равно? Потому что Сеть бестелесна и в ней не может быть интимности, а вне интимности нет и себя — можно заиграться. Вот девушка и заигралась, причем, видимо, была первой в истории, кто довел игру до абсурда. Зачем? Затем, что если всегда выбирать некий один вариант, вообще непреклонно выбирать путь, можно устроить сбой в Сети, она зависнет всерьез и надолго. Именно тогда поколению «Х» ничего не останется, кроме как все-таки обратиться на себя, представить себя в отношении к ней, к Сети.

Уже вовсе не в средневековой манере отвечает безграмотная Жанна на «вариативные» провокации Иеговы: «Знамения все-таки были, их было много, и это были знамения. А я не справилась, потому что слишком упряма, холодна и эгоистична». Иегова — Дастин Хофман на это отвечает: «Вот теперь ты готова». И ее тут же избавляют от бренной плоти бескровным путем сожжения.

Сожжение очень красиво снято. Сеть рождается, как исполин духа. Мораль торжествует. Оказывается, из совершенно иных оснований — из безвременного, бескультурного, бессловесного, синкретически-визуального, инфантильно-самодостаточного восприятия мира — в поколении «Х» может возникнуть та же самая мораль, что и у «посторонних». При любых благих намерениях упрямство, холодность и эгоизм непродуктивны.

Эта мораль не сольет нас в общечеловеческом экстазе — сам фильм Бессона именно что «упрям, холоден и эгоистичен», — но может позволить сосуществовать. Сеть имеет границы, которые не переступит. Осознание сего успокоительного факта стоит всего лишь трех мучительных часов просмотра «Жанны д'Арк».

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Игра в наив

Вообще-то диковинным словом «Тувалу» именуются архипелаг и государство в Океании, тропический рай, недосягаемый и оттого манящий. Одноименная немецкая картина позаимствовала название у географических карт. Не стоит воспринимать его буквально, тезка повествует не об архаике и экзотике первобытной жизни. Это кино о мечтаниях и грезах усредненного европейца.

Эпитет «усредненный» — не порицание, а констатация культурного факта. Лента немецкого дебютанта Файта Хелмера по замыслу мультикультурна, сознательно лишена четкой национальной привязки. Снималась она по большей части в Болгарии, солируют в ней разноплеменные звезды — француз и русская актриса, герои изъясняются жестами, изредка дополняя их лаконичными фразами тарабарского языка (смахивающего то ли на латынь, то ли на кухонное эсперанто). Да и само действие происходит не в конкретном месте в определенный час — где-то (похоже, в пределах Европы) когда-то (кажется, во второй половине двадцатого столетия). Бóльшая определенность координат и дат неизбежно разрушила бы комедиантскую условность картины, спутала правила авторской игры — ведь «Тувалу» не обычное веристское кино, а простодушная сказка без слов. На пленке — пантомима. Ее рукотворный язык условен (а иногда нарочит), зато не требует субтитров и устного перевода.

История, которая рассказана в фильме, вполне сгодилась бы для шоу какой-нибудь комик-труппы, работающей в традиции наших «Лицедеев». «Тувалу» — своеобразный коктейль из наива и гиньоля (но доминирует в нем все же простодушный наив). Где-то когда-то жили-были простак Антон (Дени Лаван), его слепой батюшка и злокозненный старший братец. Во владении слепца находился бассейн, такой же древний, как и его хозяин. Старик не сомневался в том, что купальня его процветает, что нет отбоя от

«Тувалу» ***(Tuvalu)***
Автор сценария и режиссер **Файт Хелмер**
Оператор **Эмиль Христов**
Композитор **Юрген Книпер**
В ролях: **Дени Лаван, Чулпан Хаматова, Филипп Клей, Э.Дж.Каллахан**
Veit Helmer Production, Bavaria Film International
Германия
1999

ныряльщиков и пловцов. А благо это всего лишь иллюзия, которую с помощью хитрых уловок поддерживает любящий сын (вокруг нестыковок зримого и мнимого и вертится основная часть гэгов и комических недоразумений картины). К финалу старинное здание все-таки обращается в пыль. Но водная стихия явно благоволит к чистосердечному простецу: вместе с любимой девушкой со среднеевропейским же именем Эва (Чулпан Хаматова) на утлой посудине герой уплывает в светлое никуда (скорее всего — на титульные острова Тувалу).

Показное простодушие, явленное в качестве событийного камертона, однако, заставляет бывалого зрителя заподозрить автора в неискренности или игре в поддавки. Мираж наива, конечно же, пробуждает в любом из нас утаенную тоску по идиллии, по внятной простоте посюстороннего житейского обихода. Но одновременно с жестокой наглядностью убеждает в несбыточности этих надежд — как ни крутись, мираж остается миражем. Возникает подспудный диссонанс между экранным наивом и каждодневным житейским опытом. В наивную благодать верят нынче разве что несмышленые младенцы да деревенские чудики, рисующие аляповатые живописные полотна в стиле примитива. Для прочих наивность — скорее товар, чем искренний способ контакта с реальностью, непритворного слияния с миром.

Но сам автор «Тувалу» является кем угодно, но не наивным простецом, простодушие для него — художественная повинность (дань канонам избранного жанра), а не повседневный способ существования. Потому ощутимый разлом между умудренностью автора и наивностью его опуса оказывается неизбежным, потому на задворках позитива нашли приют смутные тени черных жанров. Конечно, гиньоль в значительной степени поглощается простодушием: кукольные негодяи не страшны — они забавны, даже смерть в наивном кино выглядит легкомысленной кончиной понарошку, а не «полной гибелью всерьез». Зло в этом мирке — нечто несущественное и случайное. Тем не менее теневые стороны режиссерского мировосприятия воплощаются в экспрессионистском дизайне среды и даже в том факте, что постановщик предпочел черно-белую графику радужной пестроте открыточного калейдоскопа. Темный силуэт одинокой купальни в зыбком пространстве кадра зачаровывает какой-то зловещей готической красотой. Камера услаждает себя эстетской игрой фактур — чередованием и диалогом склизких поверхностей и обшарпанных плоскостей, противоборством черно-белых контрастов.

Не всем звездам «Тувалу» пришлась по нутру предложенная постановщиком манера экранного лицедейства. Караксовский актер, обаятельный уродец Дени Лаван, проявил себя вполне органичным эксцентриком. А вот опрощение Чулпан Хаматовой (звезды молчаливой «Страны глухих») обернулось добросовестным, но механичным выполнением режиссерских задач — изображая заветное простодушие, актриса старательно округляет глаза, форсирует девичий задор, но вожделенного сращения образа и актерского естества так и не происходит. Оттого стопроцентно положительная особа кажется порой глуповатой и суетливой пустышкой. Актрисе русской школы, привыкшей чувствовать и переживать, нелегко превратить себя в подобие супермарионетки.

Нет случайности в том, что киноклоунады и кинопантомимы для звукового кинематографа — жанр заведомо маргинальный. Балаганные приемы актерской игры — порождение театрального и циркового пространства, солидного расстояния между играющим и зрящим. Комедиантское искусство предельно концентрировать эмоцию, создавать характер-маску плакатными мазками, приближать к зрителю значимый предмет (укрупнение через отсутствие, вещь имитируется мимическими средствами) противоречит языковым нормам современного экрана. К чему, например, укрупнять деталь при помощи лицедейских ухищрений, когда в собственном словаре киношников имеются крупный и сверхкрупный планы, всевозможные тревеллинги и зумы? Совмещение разнородных языков, взаимное наложение сходных значений чаще всего приводят к ненужной, бессмысленной тавтологии.

Пропасть между театральностью и киношностью обычно пытаются преодолеть посредством педалирования разрыва с реальностью, трансформации экранной среды в некое иллюзорно-фиктивное пространство. Этому рецепту постановщик «Тувалу» следует лишь отчасти. Нарочито фиктивна лишь архитек-

тура его городка. Интерьеры и обжитая среда, напротив, хоть и выразительны, но излишне правдоподобны.

Создать дееспособный гибрид кино и пантомимы не удается обычно еще и потому, что немота в говорящем фильме требует разумного оправдания. Ведь именно слово — несущая ось выразительной системы звукового кино. Оттого во множестве бессловесных лент подспудно мучает жажда слова. Немота лучше всего приживается в короткометражках с их сверхскоростным действием, конденсированной временно́й структурой. Широкое дыхание, неторопливая протяженность больших форм жаждут звучащей речи.

Обойти отторжение немоты в какой-то мере возможно, выстроив в фильме цепочку ситуаций, где слово как средство коммуникации несущественно или излишне (так делает Йос Стеллинг). Или же интегрировать бессловесные сцены в говорящий фильм на правах вставных номеров и самоценных аттракционов (так — в лентах Жене и Каро). Файт Хелмер, без сомнения, знаком с фильмами упомянутых авторов — его «Тувалу» порой напоминает собрание общих мест простодушного кинематографа, полнометражную синефильскую гиперцитату. Тем не менее вставным аттракционом постановщик делает речь (основной смысл высказывания при этом доверяется не слову как таковому, а модуляциям голоса, актерской интонации), что только подчеркивает верховенство пантомимы и клоунады. Беда в том, что самоценное движение в «Тувалу», вытеснив слово, по большому счету так и не замещает его.

Оттого мимическая активность быстро становится избыточной, порождая досадное ощущение жестового словоблудия. Репризный материал вдруг начинает сопротивляться романной конструкции ленты. Цирк — кинематографу. Наив — стандартному метражу. А установки на простодущие и кросскультурную усредненность не позволяют Файту Хелмеру в полной мере утвердить в «Тувалу» свой визионерский дар и подлинную режиссерскую самобытность.

С 17 по 23 декабря 1999 года в городе Екатеринбурге прошел ежегодный, но в этот раз юбилейный X Открытый фестиваль неигрового кино «Россия», представивший новые картины последнего года. Жанровая палитра неигрового кино, как всегда, многообразна и подтверждает традиционную марку русского документализма. Социально-бытовой очерк тяготеет к философскому и поэтическому эссе («Занесенные ветром», «Чаронда», «Жизнь, осень», «Красота, доброта, любота», «Время кукушки»), портрет предельно психологичен («СВ N», «Lacrimoza», «Серый воронок. Кому ты нужен?», «Обыкновенная жизнь отца Владимира»), репортаж с места событий окрашен лирической интонацией («День рождения», «И вновь я посетил...», «Меня убили на войне», «Потоп»).

Споры шли только о степени мастерства автора. Что ярче: «Три трейлера» Валерия Соломина — фильм о трех современных богатырях, ныне сидящих без работы на иждивении жен, или «Полина» Светланы Быченко — рассказ о любви лимитчицы и вора-домушника? На фестивале, где дискуссии столь же важны, как и просмотры картин, вновь возникли споры о природе образности в неигровом кино, о допустимости спекуляции кинодокументом, о мере дозволенного в изображении человеческой жизни на экране. Наиболее проблемно это предстало в «Частных хрониках. Монологе» Виталия Манского. Режиссер использовал хронику чужих личных архивов как «глину жизни», чтобы вылепить из нее анонимного усредненного уродца «советского образца», претендуя на «объективный» образ поколения, времени, страны. Дарование Манского сказалось в киномонтаже и искусстве манипуляции. Подсмотренное в жизни стало не повествованием о людях на экране, а структурой мифа. Игры с документальной фактурой дают возможность умело манипулировать стереотипами массового и индивидуального сознания. Раздокументирование материала, сотворение мифа — именно эта опасность грозит неигровому кинематографу в преддверии XXI века.

Т.М.

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Белое солнце пустыни

«Трасса»
Автор сценария и режиссер **С.Дворцевой**
Оператор **А.Хамидходжаев**
DUNE Production
Россия
1999

Фильм называется «Трасса», а в английском переводе, который идет рядом с русскими титрами, поскольку в производстве принимали участие иностранные фирмы, — «Highway». Даже русское слово «трасса» предполагает некоторую широту и качество дороги, по которой несутся потоки машин. А уж что такое highway, хорошо представляет всякий, кто видел это своими глазами хотя бы по телевизору. Это высокотехнологичная бетонированная лента-красавица, шик и блеск XX века.

Трасса Сергея Дворцевого — узкая дорожка в пустыне, глинобитная, с мелкими камешками, по которой, поднимая тучи песка, редко трусят запыленные, усталые, очень пожилые грузовики.

Время от времени они останавливаются на отдых, и когда их собирается несколько, появляются бродячие

цирковые актеры, уйгуры, семья Ташибаевых — муж, жена, шестеро братьев всех возрастов, от взрослого до грудного, и сопливая сестричка. Они тоже ездят по пустыне на развалюхе-автобусе, который заводится с трудом. Дети делают пирамиды, лежат на битом стекле, берут в зубы большую гирю, по которой отец бьет молотком, — таковы аттракционы для публики — нескольких дальнобойщиков и нескольких чумазых детишек из близлежащих убогих домиков. Потом шапка по кругу: «Заплатите, кто сколько может, а у кого нет денег, смотрите бесплатно».

Нравы, как видим, под стать нетронутой природе.

Сергей Дворцевой всегда выбирает глухой угол. То это казахская юрта («Счастье»), то забытый Богом и людьми русский поселок из нескольких еще живых стариков и старух, то пустыня Казахстана, где светит безжалостное белое солнце, где много песка и тонкая кромка неба, тоже желтого, а не голубого. «...И жара, жара...» Мечта о светлом будущем: «Вот приедем, где будет тень и прохладно».

Дворцевой выбирает жизнь, которая словно никак не может сдвинуться с места. В «Хлебном дне» старухи и старики изо всех оставшихся сил толкали вагон по рельсам, и он двигался, хрипя и скрипя. В начале и конце «Трассы» старший сын пытается завести дом-автобус, и если в первый раз ему это удается, то в финале он сдается и говорит: «Все, больше не могу». Герои вроде едут, но будто стоят на месте.

Дворцевой выбирает жизнь, которая остановилась в своей доцивилизованной естественности. В этой жизни есть своя поэтичность и своя невыносимость. Правда, невыносимость — скорее ощущение зрителя. Для героев она норма жизни.

Собирают они от своих артистичных трудов, надо полагать, гроши. Автобус — дом на колесах, где внутри набросаны матрасы и все спят «покатом», в тесноте, духоте и часто в обиде. Дети дерутся, а мать то говорит: «Сейчас как врежу, это ужас, а не дети», то поет колыбельную «солнышко мое». Ну что ж, и в самом деле такова их жизнь.

Собственно, «Трасса» — фильм о детях, детях пустыни. Отец здесь почти не появляется и не говорит ни слова, а мать только утешает или разбраняет детей. Зрители наших артистов — тоже преимущественно дети. Есть и собачьи дети, щенки, которые снова, как в «Хлебном дне», ссорятся, пищат, отталкивают друг друга, поедая из банки пищу орленка. И сам орленок, которого дети находят в редкой, сухой траве пустыни и который становится членом семьи, — малыш, «слéток», который еще не умеет взлететь, но размах крыльев его огромен, вид торжественно благороден и глаз закрывается крепким перламутровым веком. Щенки поедают его пищу, а он бесстрастно и царственно смотрит вдаль.

Дети, собаки, орлы — это та натура, которая не может не быть естественной, а значит, документальной. Это, собственно, самоигральный материал, всегда выигрышный для документалиста. Но надо сказать, что Дворцевой снимает такую натуру не в качестве декора, а потому что глубоко чувствует поэтичность природного мира. Знаменитый афоризм «нет красоты в пустыне, красота в душе араба» он осмысляет прямо противоположным образом. Его красота — в самой пустыне, а араб (художник) может только ее увидеть или не увидеть.

Дворцевой наблюдает за своими героями с близкого расстояния, проживая рядом с ними часть жизни и вместе с тем сохраняя дистанцию наблюдения, а не участия, сохраняя объективность, но и поэтичность живой жизни. И все же в этом длительном вживании в жизнь героев режиссеру не все удалось. Сам метод дает сбои. А метод этот — главный в сегодняшней нашей заметной документалистике.

Да, самое важное — это человеческая жизнь. Просто жизнь. С утра до вечера. От рождения до смерти. Когда в реальности человеческая жизнь ничего не стала стоить, искусство, документальное в частности, особенно почувствовало ценность и прелесть жизни, счастье «быть живым, живым и только, живым и только до конца». Кроме того, устав от идеологии, документалисты ринулись в простую человеческую жизнь как в подлинную реальность в противоположность патетике лозунгов. И все же, все же, все же...

Наши документалисты теряют не только идеологию. Они теряют вертикаль в человеческой жизни, стремление ввысь, осмысленность. А ведь такая вертикаль есть в жизни человека и самого простого. Документалисты уплощают человека, лишают его глубины и самого главного интереса — жизни души. Ведь даже у щенка есть жизнь души, а не просто писклявая милота около миски с едой.

Сергею Дворцевому не удалось выстроить «Трассу» ясно и точно, как были выстроены прежние его картины. «Трасса» производит впечатление материала, снятого поэтически, но собранного с недостатком творческой воли. Слишком многое передоверено фактуре, мол, она сама за себя скажет. Она и вправду говорит. Но недостаточно внятно и тонко.

Мы, собственно, почти ничего не узнали об этих людях. Познакомились с ними почти только этнографически. Но можем предположить, что их глубинная жизнь на самом деле много интересней. Ведь это артисты. Пусть бедные, жалкие, бродячие, но артисты. Ничтожные копейки, которые они зарабатывают, наверное, можно было бы достать не в столь изнурительных поездках в тесном автобусе, лежа на битом стекле и расшатывая зубы, которыми держишь пудовую гирю. Наверное, в них есть своя какая-то гордость, жажда представления, недаром барабан выбивает торжественную дробь в «смертельных» номерах, напоминая феллиниевское, победно рокочущее «э-р-р-р-ивато Дзампано!» из «Дороги», где тоже представлены бродячие цирковые артисты.

А какие отношения между детьми, неужели они только дерутся? А как общаются отец и мать, которые не сказали друг другу ни слова и не посмотрели в сторону друг друга?

В «Хлебном дне» Дворцевой счастливо нашел образ своего рассказа, ибо тяжко сдвигаемый с места вагон с хлебом для заброшенного поселка — это уже сам по себе образ русской народной драмы сегодняшнего времени. Оттого-то и вся форма фильма была такая чеканная. В «Трассе», к сожалению, нет подобного сквозного образа. Кроме того, сама жизнь семьи требует более подробного показа внутреннего мира, чем свара соседей по поселку в магазине. Поэтому «Трасса» при полном сочувствии к материалу смотрится фрагментарно, лишена глубинного измерения.

Настораживает то, что здесь не недостаток профессионализма, а, так сказать, недостаток мировоззрения, характерный, повторюсь, для многих сегодняшних наших документалистов, которые лишают себя внятного сюжета как сколка реальности, передоверяют материалу смысл, настаивают на правде жизни в ущерб истине жизни.

«Три трейлера»
Автор сценария и режиссер **В.Соломин**
Операторы **В.Лапин, О.Лаптев**
«Кино-Сибирь»
Россия
1998

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Три богатыря на иждивении жен

Три хороших русских мужика прожили жизнь, перетаскивая на Байкал корабли на «огромной такой телеге», как сказал один из них. Телега называется трейлером. Корабли назывались «Баргузинами», «Зайсанами» и «Балхашами» (это серии, у каждого корабля свой номер — «Баргузин-3», например). Мужиков зовут Сергей Тарасенко, Валерий Коновалов и Александр Рубцов. Но они тоже в своем роде «серийные» — за ними отчетливо вырисовывается поколение. Этому поколению чуть за пятьдесят, в большинстве своем оно не вписалось в актуальную экономическую и общественную реальность. Оно прожило жизнь внутри другой ценностной системы координат, смена общественной формации сказалась на их жизнях фатально: работы не стало. То ли кораблей на Байкале теперь столько не нужно, то ли корабельные заводы по из-

вестным причинам стоят, то ли к тем кораблям, что есть, относятся бережнее — «бесплатный сыр закончился». А жизнь еще не прошла.

Вполне естественно, что в картине Валерия Соломина «Три трейлера» рано или поздно (к чести режиссера, поздно, к середине фильма) возникает эта метафора — проржавевшие и брошенные на байкальских отмелях «баргузины» и «балхаши».

Рано или поздно должен был у Соломина случиться и этот фильм — о поколении, проржавевшем на отмели социализма, в искусственной выгородке.

Режиссер, чьи фильмы и герои всегда были так или иначе связаны с мифологией «русского чудизма», при объективном истончении этого мифологического слоя должен был перейти к кино, так сказать, «социального беспокойства». Миф как универсальная отмычка к родной реальности работать перестал. Настает время предъявить счета и самой реальности. Отсюда совершенно не свойственный соломинским картинам подзаголовок, который появляется после титра названия, — «фильм на производственную тему». Правда, в нем нашел для себя место фирменный соломинский юмор, но юмор у Соломина теперь несколько черноватый и место себе находит скорее в вербальном пространстве фильма. То неповторимое, что у Соломина было всегда — способность улавливать юмор живых ситуаций, — в «Трех трейлерах» отступило. Автор «Шоферской баллады», «Полета на Марс» и «Не хочешь — не езди!» неожиданно оказался близок едва ли не к социально-политическим обличениям.

Тот самый случай, когда «ничто не предвещало». Мне, например, казалось, что Соломин относится к физической (и в частности, социальной) реальности с должной иронией, он знает своих героев и свой сибирский мир, у него нет никакого романтизма и иллюзий на их счет. Я любила фильмы Соломина именно за это — за знание почвы плюс отсутствие иллюзий насчет судьбы. Но жизнь, как выяснилось, корректирует художника.

Раньше герои нравились Соломину такими, какие они есть. Он знал, точно знал, какие они. Точнее, Соломин был непредвзят, он любил узнавать героя в ходе съемок, проникать в его суть все глубже и глубже — по мере отсчета съемочных дней. Так было у него всегда. В «Шоферской балладе» вместе с компанией шоферов он путешествовал по легендарному Чуйскому тракту и узнавал этот человеческий тип, этих чудесных шоферюг, тех самых, которые потом решали из запчастей и каких-то карданных валов поставить памятник легендарным дорожным Ромео и Джульетте — Коле и Рае, героям песни о Чуйском тракте, когда-то тоже колесившим тут на АМО и «Форде», любившим друг друга и погибшим вместе... Соломин следовал за своим героем и в «Брызгах шампанского», пытался узнать этого беглеца из колонии и понять, что с ним будет, какие события с ним произойдут... В «Не хочешь — не езди!» Соломин присоединился к работяге сварщику, решившему эмигрировать в Америку, и слонялся вслед за ним, пока тот тщетно пытался в инстанциях настоять на своем отъезде...

Словом, я всегда узнавала героев как бы вместе с Соломиным. Это он делал программно — всегда был со зрителем легок и тактичен. Не исключено, что он был единственным в неигровом да и вообще в кино, кто уловил эту, возможно, главную интонацию нашего существования, ту, которую впоследствии уловили и авторы сериала про «ментов» (это и создало его феноменальность). Наша российская реальность — страшноватая, но какая-то веселая. Именно что в своей страшноватости веселая, страшновато-забубенная, в духе нашего сказочного фольклора: тебя уже на лопате к растопленной печи несут, а ты все еще эту силу, которая тебя в печь вот-вот запихнет, забалтываешь. Или в разгар афганской «ограниченной» кампании с хохотом стишки читаешь про то, как «мальчик в подвале гранату нашел» и «вот оно, подлое эхо войны»... У соломинских историй всегда был его фирменный «припуск на шов» — Соломин отдавал должное непредсказуемости характера своего героя и вообще человека в мире.

В случае с «Тремя трейлерами» все оказалось строго наоборот, здесь заранее сформировано мнение о происходящем с героями. Отсюда некоторая заданность. Отсюда преследующее зрителя ощущение сугубой предсказуемости того, что случится в следующем эпизоде, кадре, плане.

Именно главный герой задал автору структуру фильма. Он утверждает, что жизнь мужчины держится на трех вещах — на интересной и любимой работе,

мужской дружбе и любви. А так как героев-трейлерщиков в картине трое, то и у фильма три главы, посвященные этим самым «трем трейлерам», которые якобы тянут мужскую жизнь. И шире — жизнь вообще.

По героям Соломина и по нему самому (а он, безусловно, солидарен со своими героями), жизнь бессмысленна, если три эти трейлера более не тянут. Все остальное в картине — подтверждение того, как безжизненна жизнь без «тяги». Соломин полностью передоверил героям оценку всего сущего — в них самих, вокруг них, между ними. Прежде для Соломина никогда не представляли интерес анкетные данные — имена, например. Он легко соглашался с реальным существованием легендарных Коли и Раи в «Шоферской балладе». А вот теперь он сообщил конкретные имена-фамилии героев и имена кораблей у пирса — все это объявлено в самом начале картины, еще до титра-названия, в «затакте» от авторского лица на кадрах проезда камеры вдоль причала. И такая акцентированная привязанность к конкретике его последнюю картину несколько заземлила.

Сначала режиссер показывает, какая интересная работа была у Тарасенко, Коновалова и Рубцова (иногда все же на Байкал корабли перетаскивать приходится, он снимает одну из таких операций), и дает возможность им рассказать про эту работу. Говорят они с нежностью. Потом он переходит к мужской дружбе — тут они суровы и немногословны. Третьей в очереди на «раскрытие темы» стоит, естественно, любовь. Тут настоящие мужчины демонстрируют настоящий мужской шовинизм, чуть смягченный снисходительностью: «...Поделиться не с кем, только с ней. Может, она и не по теме протрещит...» А все, дескать, есть с кем словом перемолвиться.

А в это время жена одного из них, в прошлом педагог, которая «аспирантуру по семейным обстоятельствам не закончила», укрепляет в меру своих женских сил российско-китайские торговые отношения — на рынке китайскими товарами торгует. Например, нелепыми желтыми утятами из велюра — один такой в квартире героев на холодильнике сидит. Она и по-китайски чуть-чуть разговаривает. И радостно так рассказывает, как в переговорах с китайскими оптовиками цену научилась сбивать. Муж, естественно, пребывает в растерянности — психологической и экономической — и признается: нет у него к торговле вкуса и навыка, а больше у них заняться нечем.

Кто бросит камень в этих людей? Да никто. То, что случилось с ними, случилось повсеместно, со всей страной. Проблема не в том, правы или не правы Соломин и его герои в своем неприятии объективной реальности. Проблема в том, почему фильм становится идеологически прямолинейным, что с режиссерским масштабом Соломина как-то несовместимо.

Соломин не слишком интересуется тектоническими сдвигами, произошедшими в стране, его волнует неприкаянность хороших мужиков, тот прискорбный факт, ими отмеченный, — одна тельняшка осталась, и та рваная, да «душа морская». Он и его герои правы. Работа у них должна быть, хоть трава не расти. Но мало мне режиссерских прямых, как стрела, метафор этих ржавых кораблей, этого зеленого луча, что-то пытающегося нашарить в темном круге. Режиссер фиксирует лишь состояние общества, показывая героев как некий индикатор. Склонность же к фиксации состояний на самом деле не что иное, как признак растерянности. Это и есть то главное, в чем солидарен Соломин со своими героями — в растерянности. Может быть, поэтому «Трем трейлерам» не хватает фактуры, живых ситуаций, мякоти жизни: и герои, и режиссер чужды этой жизни.

Кстати, один из героев «Трех трейлеров» заметил, что у этой громадной «телеги», у трейлера, нет тормозов. Махина в черт-те сколько тонн — и без тормозов. Может быть, вся проблема соломинских «настоящих мужиков» как раз в этом. Привыкли двигаться по прямой, тащить на себе сколько могут и больше того и никогда не тормозить. А тут светофоров понаставили. И нужно стараться жить иначе, приспосабливаться к другим социальным заказам. Но это слишком драматичный слом в жизни людей. И, возможно, эта новая жизнь — слишком голая правда, для нее еще не найдена образная система.

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ

Строгое очарование

В 1999 году Открытому фестивалю неигрового кино «Россия» не очень повезло с дебютами. Строго говоря, к ним можно было отнести пять-шесть работ: негусто. Были среди них ленты экспериментального толка, что само по себе уже заслуга. Скажем, двадцатилетний студент Сергей Тишков облек в киноформу интересную затею своего отца, известного художника Леонида Тишкова. На крыше многоэтажного дома в Чертанове особым образом подвешенные перья (или кисти), повинуясь порывам ветра, рисовали причудливые узоры на подстеленных листах бумаги («Картины ветра»). Хэппенинг? Видео-арт?.. А кто его знает!.. Во всяком случае, забавно, хотя и не вполне по части кино.

Свердловчане С.Нохрин и А.Федорченко экспериментируют круче. Классические литературные сюжеты — от Андерсена до Мериме (не брезгуя и Шекспиром) — они интерпретируют с помощью наблюдения (а то и постановочных манипуляций) за жизнью животных, от млекопитающих до насекомых. Вновь забавно, порой смешно (хотя иногда и натужно). «Классика Z» — так называется их фильм — останавливает внимание новизной материала, некоторой «игрой воображения».

Другое дело восьмиминутка А.Гискина «Ваш Кузебай». Рассказ о расстрелянном «враге народа», удмуртском филологе и поэте Кузебае Герде, оказался тоньше и богаче привычного гневного протеста против большевистского террора. Странным образом он пророс (нет, вырос) до противопоставления коренного поэтического начала в народе умозрительным попыткам любой бюрократии «организовать» национальную культуру. Дробь пишущей машинки на допросе не смогла заглушить удмуртскую тоскливую мелодию, пробивающуюся сквозь шорохи валиков допотопного фонографа. Воистину, эту песню не задушишь, не убьешь...

И тем не менее дебютная составляющая фестиваля осталась бы скудной, не окажись в ней лента «Красота, доброта,

«Красота, доброта, любота»
Автор сценария и режиссер С.Зонова
Оператор Р.Герасименков
ВГИК
Россия
1998

любота» Светланы Зоновой, выпускницы ВГИКа, сильная и уверенная работа. Мы привыкли к ярким дебютам — лауреатам Екатеринбурга. «Счастье» С.Дворцевого. «До свидания, мальчики!» Д.Расторгуева. «Одна» Д.Кабакова. Новый лауреат вписывается в этот ряд достойно, а в чем-то и победительно.

Для меня камертон этого фильма — звуковой. Это голос виолончели. Несомненно взволнованный, но сдержанный. Не страдающий или стонущий возглас скрипки, но сохраняющий спокойное достоинство тон виолончели. Ее глубокое высказывание. Размышление? Пожалуй... Точнее будет — страстное размышление.

Да простится мне музыкальная неграмотность, но эта неведомая мне партия виолончели то ли из сонаты, то ли из трио, возникая всякий раз в ключевые моменты фильма, не отпускает, держит «горла перехват»... Она особенно хороша тем, что звучит не часто. А сам по себе весь фильм — тихий. Разве шумит падающий густыми хлопьями снег?.. И как может звучать деревенская околица из трех домов, заваленных сугробами? Только странные блики-звоны отгоняют тишину: это не спят колокольцы, подвешенные на новогодней елке возле дома.

Посвист ветра, перестук копыт, дальнее блеяние или мычание, хрумканье сеном, звон струй молока в подойнике... В этой тишине хорошо думается. А подумать в фильме есть о чем. Особенно если вслушаться в монологи его основных героинь. Ведь остальные персонажи — их много — бессловесны. Или больны, или немы, или иностранцы, плохо владеющие русским.

Такой вот «странноприимный дом», как говорили некогда в России. Община в дальнем селе Монино Тверской области. Община для психически больных детей и подростков. «Мы их не лечим, просто живем вместе», — говорит одна из хозяек дома.

Просто?.. Ох как не просто! Стоит прислушаться хотя бы к одной фразе из дневника воспитательницы: «Кирюша (больной юноша. — *Л.Г.*) не должен страдать от всплесков моей раздражительности»... Какая усталость и какая безжалостная справедливость еще очень молодой женщины Маши по отношению к себе самой. Елена Арманд и Маша Сулимова, добровольно отказавшиеся от всех даров, которые сулит Москва культурному человеку, десять с лишним лет безвозмездно, не напоказ делают то, что и долгом им самим назвать трудно. И милосердием тоже не назовешь. Это о своей бабушке, образумившейся эсерке, которая вместо бомб выбрала в годы революции школу для сирот, Елена Арманд может сказать: «душевный подвиг». О себе она старается говорить поменьше. Более всего поражает естественность, с которой в Монино творится добро. Сосредоточенная работа души — без тени экзальтации и самоупоения.

Врачевание душ больных детей происходит как бы попутно. Через робкие слова, а чаще взгляды, жесты. Погладить по голове. Пожать руку. Помочь донести тяжесть. Постоянная крестьянская рутина — дом, скотина, стирка, уборка, принести воды, испечь хлеб, накормить всех, заштопать, зашить, а то и построить дом (!) — вязкая, из часа в час, работа рук, а за ней чуть прослушиваемый, но неизменный труд ума и сердца.

Не думайте, что он не приносит плоды. Иначе откуда же возьмутся эти счастливые улыбки, эта радость ухаживания за маленькими, это тихое торжество — теленок родился и этот праздник деревенской чистоты — купание нагишом в синем снегу рядом со светящимся желтым теплым огнем, распахнутой настежь баней (браво, оператор!). И это нестройное, но чистое пение за рождественской трапезой, и этот не находящий себе места от ощущения переполняющего счастья улыбающийся мальчик Ваня!..

Идиллия? Пастораль?.. Еще раз не грех напомнить: не сияющее ликование скрипки, но мощный гул виолончели... В монологах Елены, Маши, Аннушки, в озвученных Машиных дневниках не исчезает ощущение драматизма, а порой и трагизма происходящего. Мысли о невозможности рассеять сумерки в душах детей. О собственной беспомощности или неправоте... Мысли о том, что для всех, забредших на огонек общины, она лишь временное пристанище, а для них — Лены и Маши — вечное призвание. Высокое, но и горькое. Жажда раствориться в чьей-то беде, жажда сострадания, но и близость к порогу терпения...

Авторы фильма (и создатели общины вместе с ними) не только не сластят пилюлю — они открыты сложности мироздания, полифонии чувств. Что значит их рефлексия рядом с тем, что их заботами Кирюша перестал быть таким агрессивным, а Ванечка начал писать маме в тюрьму... Что Маринку давно не заворачивают в мокрые простыни в районной психбольнице и на руках у нее здоровый и очаровательный ребенок (не дали прервать беременность, рискнули!). Что другая больная девочка обрела себя в радости быть няней чужого ребенка... Значит, не зря горят огни в окнах двухэтажного дома на окраине Монино?

А кто говорит, что зря? Но необходимо знать и какова цена. И почему так задумчива Елена, и так грустна порой Маша, и так печальны белые снеги на краю тверского леса.

Разумеется, фильм-дебют не свободен от недостатков. Истории порой не досказаны и не развиты, наползают драматургически одна на другую. Обилие персонажей рассеивает внимание. Любопытнейшие страницы полубродяжничества гостей-немцев, становящихся и хозяевами, повисают в воздухе. Членение повествования на главки носит случайный характер, никак не образует конструкцию повествования. Но тогда в чем же секрет цельности этого фильма?

В немалой степени — в его изображении. Оператор Руслан Герасименков сумел создать единый мир, напоив его чистым воздухом лесной окраины, наполнив живым ощущением природы. Здесь падает снег, бьют родники, скачут кони, пробивается зелень елей сквозь первый белый покров и черные остатки земли. Здесь просторно в общих планах и долго-долго уходят в далекую даль люди, сани, машины. Здесь без труда уживается монохромность первых съемок-прикидок и теплый цвет итоговых кадров. Здесь так благородно сняты лица больных людей, что почти не найти на них следы душевного страдания... Лес и поле, деревня и дорога, верные лошади и преданные собаки, стук молотков на стройке дома и хруст валенок по снегу — пантеистская картина единения человека и природы скрепляет фильм и переводит его в поэтический ряд, сообщая ему строгое очарование.

Светлана Зонова и ее героини не останавливают коня на скаку. Их испытание — повседневность. Их зрелое мужество не отметает, а лишь проявляет теплоту их женственности.

И думая о зрелищном образе фильма, я оставляю в памяти не финальный долгий отъезд-прощание с героями, но его начальный кадр: в утренней полутьме одно за другим зажигаются окна в общинном доме, и словно от их тепла светлеет все больше и больше вся округа.

О других фаворитах Екатеринбургского фестиваля читайте в следующих номерах.

К О М М Е Н Т А Р И И

Ласло Мохой-Надь
Ребенок за решеткой

ПАВЕЛ ФИНН

Опыт художественного кино, или Подросток на все времена

В детстве у меня было два бога: Сталин и Пушкин.

И молитвы мои им — были: поэту — еженощное спасение его от Дантеса, вождю — игры-фантазии — тоже ночные, — производившие меня в его приближенного и соратника. Засыпая под бой курантов из черной тарелки радио, я радостно воображал себя секундантом Пушкина или любимым маршалом Сталина, летчиком и грузином.

Воспоминания даются неспроста. Цель их прихода и в том, чтобы — снова — но каждый раз заново — пережить переживания — того — одинокого — возраста — со всеми его слезами и пороками, запахами и заусеницами. И из нынешнего бытия прийти к нему на помощь.

Или, наоборот, попросить поддержки у него?

Воспоминания, превращающиеся в замыслы, сопровождают меня всегда, переезжают со мной с места на место, стареют, умнеют или глупеют, испытывают влияние обстоятельств и стилей, набираются нового опыта и новых разочарований. Замыслы чаще всего не осуществляются. Но наполняют жизнь иллюзиями, придают ей тайную от всех глубину, свободу и некий игровой смысл. Как ночью в детстве.

Вот так однажды я снова услышал кроткий дачный звук грузовичка с вещами, валко преодолевающего коричневые — с голубым небом — лужи. Увидел деревянную веранду, всю застекленную, фонарем, и догорающее над поселком утомленное солнце, почувствовал запах флоксов и густой, низко стелющийся над теплой землей белый — туманный — запах распускающегося вечером табака.

И вспомнил я одно бедное послевоенное семейство, разорванное временем и судьбой, как облако ветром, увидел вдруг это воспоминание, как кино, и назвал: «Ожидание». Сценарий, так тогда — в 80-е годы — и не поставленный, заканчивался на том, что его герой, некто Сашка, переходит из возраста в возраст, сбрасывая с себя глупую детскую шкурку, чтобы вскоре переодеться в кровоточащую от обид нежную кожу подростка.

Это самое болезненное — переход одного возраста детства в другой. Переход наивности, доверия, капризы в энергию смуты — необычайной — дневной и ночной. В энергию, выработанную во время одинокого блуждания в пространстве нового — уже греховного — существования.

Названия этой энергии: жажда, алчба, выбор, моление. Цель: поиск — вслепую — единственного Бога, именуемого, может быть, другими именами, путь — без проводника — из язычества в христианство, путь, который заканчивается если не крещением, то крушением.

По дороге ум и тело наперебой рождают химер. Химерическое сознание и чувственность подростка — и все, что находится в этом поле, — драматичны. Драматизм в любую минуту готов перейти в трагедию.

Драматично все — несоответствие возраста и силы чувственности, желаний и возможностей, воображения и нравственности. Само желание — уже драма. Оно слепо и глухо, оно не слышит нравоучений, не справляется по священным книгам: можно или нельзя. И не умеет улавливать встречные потоки любви. Тем более что взрослые по отношению к подростку всегда, как ему недаром кажется, в заговоре.

Но все равно — всякое состояние, событие, впечатление — всякое пересечение с реальностью у подростка — птички, ненароком влетевшей то ли в тесную, заставленную вещами комнату коммуналки, то ли в нынешнее виртуальное киберпространство, но равно бьющейся там и там изо всех сил отчаяния, — во сто крат грандиознее, провиденциальнее и символичнее, чем у взрослого.

И потому, наверное, явление такого образа, будь это юный Аркадий Долгорукий, незаконный сын Версилова, или Холден Колфилд, застывший над пропастью во ржи, всегда оздоровляет литературу и время.

Обратим внимание на то, что роман «Подросток» задуман и написан Достоевским сразу после «Бесов».

По Достоевскому, в России каждая минута — «самая переходная и самая роковая». В такую вот минуту он силой и страстью слова заклял бесов социальной лжи, велев войти им в свиней. И сразу же за этим вызвал русского подростка. Потому что Подросток — это всегда надежда, пусть наивная, откровенность, даже до стыдного, и великая чистота, несмотря на химер.

Не было у моего поколения — а может, и у всего мира? — более переходной и роковой минуты, чем март 53-го года. Став взрослыми, попытались припомнить это и так и сяк, и даже понять, в чем зависимость мира сегодняшних дней от подростка дней тех. Да что-то так ничего особенно путного из этого не вышло.

Может, дело в том, что долго не было возможности для необходимой откровенности. А когда она возникла — возможность, — откровенность стала проявляться в основном по поводу голубых и розовых оттенков любви. Тогда-то, не привлекая особого внимания, взявшись за руки, как две сиротки, ушли от нас исповедь и печаль.

Но запах паровоза — жирноватый — липнущий к коже — запах угля и дыма, надолго остающийся в волосах, — все равно не дает мне покоя, хоть тресни, и, у меня не спросясь, превращает воспоминание в ощутимую носом, легкими, кожей — душой — реальность.

Покоя не дает мне навсегда утраченный свет, тот пленительный, неповторимый, какой-то бело-синий, какой-то рассыпчатый — ночной — свет первой в жизни дальней поездки — из Москвы. Синий цвет — синий свет — вечная краска памяти. Синий ночник, бледно красящий страницы «Оливера Твиста». Молочно-синие станционные огни под металлическими веками. А утром — с верхней полки — цвет моря.

Море, по правде говоря, вообще было самой навязчивой мечтой моего детства, завистливой — социальной — мечтой. Недостижимое — пионерское — богатое — море Артека. Но в тот — первый — раз это было море другое — вынужденная перемена жизни, разделение семьи. И все равно — это было счастье, яркой синью — с силой — заполнившее все окно.

Паровоз встал между станциями. Сосед по купе, майор-пограничник, сказал: побежали, потрогаем море. И спрыгнув с подножки, мы побежали — через желтую полосу песка и мелкого камня — к тому, чего никогда раньше не было и что называлось так по-пушкински просто — из двух слогов, где первый был почти — «мое».

Сидя на песке, быстро распутав шнурки, сбросив ботинки и носки, я трогал босыми ногами пенящийся, покорный язык, прибывающий чистый морской сор. И оглядывался на поезд. Страх и наслаждение. И голос паровоза, и крик мамы, и назад, назад, подхватив обувку, и в последнюю секунду майор сильно и спокойно подсаживает меня. И вот мы уже — весело и взволнованно — в тамбуре — и уже прошла по всему составу железная судорога — и это нарастающее могучее движение — вдоль и вперед — вдоль моря — теперь уже моего — вперед и вдоль — всего — видимого и запоминаемого — навсегда.

Тот год — 53-й — я отдал тому же герою — выросшему из «Ожидания» —

Сашке и назвал новый, столь же обреченный замысел: «Продолжение». То есть продолжение ожидания. То есть совпадение перехода из возраста в возраст с роковой минутой мира.

Смешав разные впечатления и воспоминания, я выстроил свой город на юге России и поселил там Сашку с мамой и отчимом, актером-неудачником. Я открыл в этом городе маленький театр, со счастливцевыми и несчастливцевыми, вечными русскими перекати-поле. И заставил их — тайно — репетировать «Гамлета». Я довел сложные, странные отношения Сашки с отчимом и мамой до невыносимой температуры. И однажды — мартовским, южным днем — отпустил Сашку в бега. Из Города. Но куда? Хоронить Бога. Но Сталина или Пушкина?

Горячая и потная лава человеческая влекла Сашку к поезду. Воздух был полон всхлипов, криков, брани, казалось, все подчиняется какой-то бесшумной слышимости, с какой толкается в стенки всех сосудов тяжелая кровь толпы. С каждым новым толчком толпа все набухала и набухала, отодвигая невидимые воздушные стены все дальше и приобретая все новые страшные объемы.

Под звуки Шопена жарко ревущий паровоз тащил безумную, фантастическую, готовую на все толпу — в красно-черную Москву.

Сашка не узнавал мест, по которым не так давно проезжал с мамой. Прошла огромная жизнь, и местность изменилась так же, как изменился подросток, как изменился мир. Та дорога была полна живых и доброжелательных пространств — степь, море, горы. Дорога обратно — серые города цементного цвета, угрюмо и равнодушно дымящие вдали гигантские заводы, темные низкие сырые села.

Сашке, несмотря на страх, стало даже весело оттого, что он — один из всех, такой же фантастический, теряющийся и теряющий лицо. И как раз тогда, когда ему показалось, что он совершенно растворился в горячей человеческой массе и стал своим, его сбросили с поезда.

Может, надо было выть, драться, кусаться, хвататься за поручни, повиснув над движущейся под висящими ногами бездной — волочиться за поездом, вцепившись в него стесанными, кровящими ногтями — но остаться со всеми? Может быть, это грех — не быть со всеми?

Грех — тяга к себе? Вот вопрос для подростка.

Поезд, шатаясь от дикого хмеля, уже без него мчался в Москву. Он же стоял в деревьях, среди чудищ и химер. О Боже, что только не увидит одинокий подросток, заблудившийся в призрачном лесу.

Черт выскочил из лопнувшего мутного пузыря. Орел железными когтями поднял Сашку за плечи и перенес над темным потоком. Еж подкатился под ноги, вывел на невидимую дорожку. Серый волк подставил спину. Яблоня протянула черное яблоко. Печка, отдуваясь, вывалила пышущие пирожки. Но уже кто-то гнался за ним, топча и ломая сушняк, — схватить или сказать, сожрать или пожаловаться на бессонное одиночество. Страх подростка был так велик, что он вырвался из леса, протягивая обе руки — к спасению.

Теперь надо было перейти поле. На сверкающем снегу Сашка увидел отпечатки босых ног, еще даже не отвердевшие, словно только что теплые стопы касались этой раскаленной морозом сияющей поверхности. Он взял чуть вбок, где было чисто и нетронуто, следы свернули вместе с ним. И теперь, куда бы он сам ни сворачивал, они постоянно были перед ним. Тогда он вложил свои ступни в эти следы и пошел указанным путем...

Не было у моего подростка более переходной и роковой минуты, чем март 53-го года. Но, увы, время его непоправимо ушло. Ибо каждому времени — свой Подросток. Не обойтись без него и нашему, сегодняшнему, иначе не тем будем помянуты. Ибо бесам все равно будет велено войти в свиней. И, даст Бог, наши подростки увидят, как ринулись свиньи с крутого берега и утонули.

Вот такое кино.

И Д Е Н Т И Ф И К А Ц И И

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Талант осуществления таланта

Известный французский скульптор Бурдель сетовал (не знаю, лукавил или нет): «В годы моего обучения сколько их было, талантливей меня! Где они сейчас?»

Действительно, где?

Мой скромный, в сравнении с мощным французом, опыт подтверждает, увы, эту неутешительную статистику. Романтические, вдохновенные юноши, поражавшие необыкновенной яркостью своего дара, неожиданно тускнели да и вовсе уходили в нети. Нет, нет, многие из них совсем не скучнее и не неудачливее автора этих рассуждений. Я просто отсчитываю от той необыкновенной перспективы, проглядываемой в них в давние времена не только восторженными неофитами, вроде меня, но и вполне умудренными профессорами художественного института, в котором довелось мне провести шесть незабвенных лет моей молодости. Да. Я об этом думал долго и мучительно. Возможно, нехитрые выводы, к которым я пришел, не удовлетворят полностью как потерпевших, так и их поклонников, более склонных находить причины во всякого рода жизненных случайностях и неурядицах. Естественно, не без них. Но все же.

Думается, дело в том, что дар, талант многосоставен и открывается во всем своем объеме постепенно, постоянно теряя на каждом следующем этапе своих преданных, но невыстоявших адептов. То, что обычно называется и считается даром, когда говорят: «Необыкновенно одаренный ребенок!» — есть, в сущности, первоначальный уровень физиологической, почти животной приспособленности и склонности к данного рода деятельности. Ясное дело, что без него никуда, он является фундаментом и первичным условием всего остального. Без него никуда, но и только, исключительно с ним — мало куда. Но благодаря его яркости и явленности обществу, в особенности близким людям, в достаточно раннем возрасте и впечатляющим образом, он поражает и воспринимается как единственное подтверждение единственного свидетельства таланта.

К тому же разные виды художественной деятельности по-разному и в разной степени зависят от именно специфической физиологической предрасположенности. Балет, например, и музыка сильно завязаны на физиологии и требуют приобщения к себе с весьма раннего возраста. В то время как литература вообще обходится обычной и невпечатляющей способностью говорить и запечатлевать высказываемое на бумаге. Посему детская одаренность в литературе и не столь четко проявляется, и не так поражает, как ее же проявления в музыке или рисовании.

Однако затем наступает пора проявления дара обучаемости, на пороге которого чахнут, увядают многие яркие физиологические одаренности. Следом предъявляют свои права дар роста, дар становления и культурной вменяемости. Параллельно объявляется и дар выживания. Это про те случаи, когда говорят: талантливый человек, жизненные обстоятельства сгубили, жена с пути сбила, болезни замучили, дети от дел отрывают. А что ж им делать-то, как не губить, с пути не сбивать, не замучивать, не отрывать от дел?!

Я перечисляю все эти модусы единого большого дара и шаги их проявления

и реализации в некоей логической последовательности, которая, впрочем, весьма и весьма совпадает с прямой временно́й последовательностью их раскрытия.

И последним завершающим является, то есть практически и не является, то есть практически является в столь ограниченном числе его носителей, что может приниматься за истинное чудо, — дар образования собственного мифа. То есть когда говорят: это как у Пушкина, как у Ван Гога и т.п. Ну, насчет чрезмерной редкости подобного я преувеличил, так как вполне достаточно и наших живых современников, демонстрирующих сей феномен. Но это уровень уже почти культурно-мифологических героев, когда, по сути, отпадает необходимость подтверждения статуса какими-либо дополнительными текстами. Да и вообще они, тексты, могут быть выкинуты, забыты или существовать как частный случай. Как, скажем, тексты святых в качестве и примера отходов их основного производства — святости, — и пути к ней. И в этом отношении, например, столь распространенная ныне нелюбовь к Маяковскому и его стихам мало что меняет в сути дела. Все равно уже существует: как у Маяковского. Припоминается, как в поздние годы советской власти, когда уже многое было разрешено, некоторые члены Союза художников стали писать, как импрессионисты. И здорово получалось! Люди одаренные, глаз прекрасный, физиологическое чувство колорита почище, чем у самих создателей импрессионизма. Только в серьезном искусстве это мало кому уже было нужно и интересно, так как в музеях это направление, этот тип художественного творчества и поведения был уже назван другими именами.

С особой откровенностью нефизиологические уровни одаренности объявились именно в наше время ослабления текста и текстоцентризма вообще и выхода на передний план жеста и поведения в любом роде художественной деятельности. Наиболее чисто и прокламативно это проявилось в изобразительном искусстве. При отсутствии иных правил и закрепленных систем или школ художественной квалификации и ориентации (какими были, скажем, всевозможные академии) с их жестко фиксированными правилами порождения текстов и способов культурного поведения культурная вменяемость стала ныне, пожалуй, основным уровнем явления и функционирования профессиональной состоятельности.

В былые времена относительно «медленной», медленнотекущей и видоизменяющейся культуры некоторые стили или эстетические нормы и идеалы могли покрывать до трех человеческих поколений, приходя к внукам уже в обличье небесных истин и вечных канонов. Но по мере нарастания скорости социально-культурных и общественных процессов, смены и нарастания нового культурные поколения стремительно сначала совпали с биологическими, а затем стали укорачиваться, пока в наше время не достигли размера пяти-семи лет. Возможно, в ближайшем будущем смены культурных поколений вообще будут совпадать со скоростью появления новых чипов. То есть ныне человек подрастает в пределах доминирования одного стиля, взрослеет в пределах другого, учится в пределах третьего, выходит на культурную арену в сроки доминирования четвертого, становится художником в пределах пятого, а сам порождает уже, скажем, шестое. Естественно, эти подсчет и нумерация весьма условны. Важна динамика. Если раньше сквозь неподвижную точку истины протекали поколения, то теперь мимо ошарашенного человека свищут стили и направления, не успевающие изжить себя до конца и даже иногда доказать свою самоотдельность и правоту. Это жужжание и смешение требует от деятеля культуры ныне совсем другого профессионализма, доминирующей чертой которого является умение ориентироваться, проявляющееся отнюдь не в законах и способах порождения текста, но в особой воспитанности психо-соматического организма, обладающего этой самой культурной вменяемостью.

Вообще-то подобные истории с разнобоем возрастов в пределах одного человеческого организма весьма многочисленны. Вот, скажем, не к делу, не к прямой теме нашего разговора, но все же — о взаимоотношении в человеке биологического, творческого, культурного и социального возрастов. Будучи прямым продуктом, порождением советской системы воспитания и социализации, я обнаружил в себе весьма фундаментальное несоответствие их всех, особенно в сравнении с опытом моих сверстников, художников западной культуры и системы воспитания. К примеру, биологически я вполне старый человек, в той или иной мере вполне соответствующий своим годам. Мой художнический же возраст несколько не соответствует даже возрасту моих московских сотоварищей. Но в данном случае это просто объясняется моим поздним приходом в искусство. Скажем, бабушка Мозес начала писать свои картинки и вовсе в шестьдесят лет — ничего

страшного. В то же самое время мой культурный возраст, исчисляемый, вернее, обнаруживающийся в способах объявления в культуре, весьма невелик, определяется сроком осмысленного и равноправного культурного функционирования. То есть в культурном своем возрасте я должен был быть уже вполне уважаемым и скучным либо классиком, либо просто преподавателем какого-либо малоизвестного колледжа. А социальный возраст мой и вовсе подростковый и не имеет, увы, шансов уже выйти за свои пределы. Это уж как у детей-маугли. Если до пяти первых лет своей жизни они провели в сообществе зверей, то им уже, даже и при наличии всех физиологических предпосылок, не заговорить по-человечески. Они могут даже имитировать сидение за столом и хлебание супа ложкой. Но стоит воспитателю-надзирателю выйти вон, как они становятся на четвереньки и воют на луну. Вся система советской воспитательно-охранительной системы была создана с целью, чтобы люди, не внедренные в ее властные структуры, до старости чувствовали себя детишками, подростками, типа: вы подите погуляйте, пока взрослые тут все обдумают, обмозгуют, вам потом скажут, что делать. Увы, до сих пор вид домоуправа да и любого столоначальника приводит меня в ужас и бросает в ступор. И для меня просто непостижима та смелость и простота, с которой нынешние молодые люди, почти юнцы, открывают собственные дела и ведут их без всякой оглядки на свой вроде бы недолжный к этому возраст. Но это так, не к делу.

Возвратимся к нашей культурной вменяемости. Именно непонимание ситуации, архаическое упование на красоту и убедительность текстов, предугадываемость способов бытия в них художников, способов их порождения (имеются в виду любые тексты — визуальные, вербальные и все прочие) и способов их считывания, понимания культурой и публикой превратили всю работу во всех стилистиках — от матрешки до Малевича — в подобие художественного промысла. При этом, конечно, не отрицаются возможные при сем (и зачастую реально и интенсивно переживаемые) высокие чувства и экстракультурные духовные, даже иногда запредельно-экстатические, переживания как творцами, так и потребителями. Здесь речь совсем не идет о персональных наполнениях как художественного процесса, так и отдельных произведений, но лишь о некоей социокультурной функции в ее изменчивости и, соответственно, стратегии как всего художественного сообщества, так и отдельных художников, связавших свою деятельноть и судьбу с современным искусством. И, естественно, о понимании этого. Причем заметим, что под современным искусством можно понимать всю сумму художественных проявлений в данное время (независимо от форм, жанров, манер и стилистик). Можно понимать под этим более узкий спектр жанров и стилистик, еще не вошедших в общепринятый компедиум цитирования и ссылок. И последнее, что мы и имеем специфически здесь в виду под современным искусством, — это то понятие, которое совпадает с понятием радикального искусства, работающего скорее с новыми художественно-эстетическими стратегиями, которое и требует вменяемого осмысления

Что же касается самих произведений искусств высокого прошлого, то они не отменяются и не превосходятся, поскольку они просто не имеют практического применения. Они не заменяются более удобными или более рациональными. Не включаются в более общие или корректирующие построения, как случается с теориями. И в этом смысле и отношении они вечные. Но в их модусе коррелятов некоей социокультурной практики они со временем могут быть и не прочитаны или прочитаны достаточно неадекватно в случае исчезновения этой социокультурной или художественной практики. А также значительно меняться в интерпретации при изменении статуса этой практики, от высокой и властной, к примеру, до альтернативно-оппозиционной, маргинальной, поп-кичевой или художественно-прикладной. Как случилось с иконами при их перенесении из храмов в музеи. Или, например, с аксессуарами шамана, чьи бубенчики могут быть отнесены в раздел музыкальных инструментов, а одежда, например, — в раздел быта

Собственно, дар — это способность не искать чего-либо на недолжных путях. Если, скажем, в известные времена мушкетеры со своими шпагами решали судьбы Европы, то ныне при всех их неотнимаемых достоинствах они могут претендовать только на звание чемпионов мира или той же Европы в соревнованиях по фехтованию. Тоже неплохо. А судьбы мира ныне решают совсем иные люди, по своим антропологическим параметрам даже бывшие противными этим самым красавцам мушкетерам — предметом их насмешек и издевательств. Вот так. А сейчас они сидят своим толстоватыми задами на табуретах и нажимают всякие пакостные кнопочки, лениво думая: стереть Бельгию с лица земли сейчас или чуть попозже?

СНЫ О ЧЕМ-ТО БОЛЬШЕМ

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Письмо Татьяны человечеству

«И так, она звалась Татьяной...» Она сидит в своей вечной девичьей спаленке и пишет бессмертное письмо — с тех пор и повелось, что почти все известные нам пишущие Татьяны пишут довольно хорошо. Так им повелело солнце русской поэзии, почему-то избравшее именно это имя для своего «милого идеала». Среди знакомых поэта Татьян нет. Весьма негусто их и в литературе — называть свою героиню Татьяной вслед за Пушкиным было неприлично. Тот, что называется, «вытоптал» имя. В обширнейшем списке героинь А.Островского только одна Татьяна — Татьяна Краснова, жена «русского Отелло» Льва Краснова («Грех да беда на кого не живет»). Перед войной появилась «Таня» А.Арбузова, где героиня тоже представляет собой «милый идеал», и, видимо, вместе с магией игры Марии Бабановой она породила некоторую моду на Тань. Но совсем уже массовая Татьяна пошла ближе к второй половине XX века.

Как правило, Татьяны — женщины душевно здоровые, положительные, крепкие и нацеленные на жизнеустройство. При одном взгляде на актрису и мемуаристку Татьяну Окуневскую или писательницу Татьяну Толстую всех Татьян должна смущать приятная мыслишка о некоей благосклонности промысла к священному упрямству носительниц мифологического имени. Эта благосклонность промысла не имеет ничего общего с тем легкомысленным попустительством, каким пользуются часто Елены, или с равнодушием, на которое почему-то обречены Ольги. Тут скорее вынужденная суровость, обреченность на свою долю, которую придется обязательно протащить на себе до конца, но суровость, постоянно посылающая испытуемой разные силы и подкрепления. Назвали Татьяной — полезай в длинный роман с судьбой. Быть Татьяной — это своего рода долговое обязательство, присяга на верность своему сюжету.

И вот сонм пишущих Татьян пополнился в прошлом году новой и славной героиней. Я ее искренне полюбила и горюю о неполной разделенности обществом моей любви. Речь о Татьяне Егоровой, авторе книги «Андрей Миронов и я».

Татьяна Егорова была актрисой Театра Сатиры и любовницей Миронова, в чем не возникает ни малейших сомнений, и была она замечательной любовницей, с чем ее можно только поздравить. Классической любовницей, я бы сказала! А классическая любовница всегда ценит любовь выше простого жизнесохранения. Классическая любовница появляется в жизни мужчины для того, чтобы все содержание его жизни взвесить на весах и найти довольно легким. В сравнении с тем, что может дать она. Это посланница древних вечно смеющихся богов, которая по самой по природе своей непочтительна к социуму. Древним богам смешны наши дела, наш важный вид, наши рассуждения, наши представления о должном и нужном. Для них это жалкая самодеятельность кукол, зачем-то оборвавших веревочки, соединявшие их с кукловодом. Им, древним богам, нужны настоящие артисты, играющие вдохновенно настоящие драмы по их сценариям. И Татьяна Егорова в такой драме сыграла.

Слушайте, но это же потрясающий текст. Сбережен, сохранен во всей своей

первозданности, законсервирован как уникальный артефакт классический роман 60-х годов. С настоящим мужчиной и настоящей — о, какой настоящей! она помнит спустя сорок лет, во что была одета! — женщиной. С поездками в Прибалтику, поисками смысла жизни, войной с КГБ, драками, танцами, изменами и таким глубоким по нынешним временам ретро, как аборт от любимого. С какой стати эта книга, этот цветок душистых прерий, эта романтическая сага о двух гордых, наивных, самолюбивых и прелестных детях своего времени, артистично мучивших друг друга, объявлена скандальной и желтобульварной? Понятно, что Москва театральная испугалась откровенности, с какой Татьяна Егорова живописала быт своего родимого Театра Сатиры. Делать-то у нас можно все, а вот писать об этом, оказывается, нельзя. То есть можно, только люди обижаются. Зачем, говорят, к чему, говорят. Да, в маразме у нас режиссер лет сорок, да, артистам роли дают через известное место, ну так что теперь — Госпремию не получать и славные юбилеи не справлять? Пошли разные глухие шипения о неприличности книги. Положим, каждый, кто хоть немного в курсе дела того кошмара, того последнего подарка Софьи Власьевны, что называется «советским стационарным театром», знает, что Егоровой ведом один-единственный маленький кусочек ада, о котором она написала в меру сил, честно и по-женски, то есть наслаждаясь красноречием собственного злословия. И что правда еще более ужасна. И что если собрать все слезы и все унижения, порожденные советским стационарным театром в массе своей, Москва уйдет на дно вместе с Питером. И что нет в егоровской книге, в общем-то, никакой клеветы. И смысл сочинения нашей Татьяны не в этом, а в рельефно и тщательно воссозданных образах — Андрея Миронова и мамы его Марии Мироновой. И в ее к ним любви.

Они там, в ее книге, живые и любимые — пусть и написанные то мелодраматической акварелью, то с простодушием лубка. Андрей Миронов в литературном изложении Татьяны Егоровой чудесен. За свою недолгую жизнь в искусстве Миронов играл разнообразные вариации отношений с женщинами — от глубокой тайной любви до легкокрылого флирта, — и он знал, об чем играл, это и так живо чувствовалось, а уж из книжки егоровской правда встает во весь рост. Да уж, знал, знал артист Андрей Миронов о свойствах страсти, съел он в лирических скитаниях не один фунт изюма и стоптал не одну пару башмаков. И напрасно орденоносные ремесленники считают, что надо лишь взять орденоносного оператора, красивые костюмчики, ловкий сценарий, хорошенькие мордашки — и вот тебе получится народное кино «про любоффь». Ничего не получится, если ваши герои при слове «любовь» лезут в толковый словарь, где читают, чего они должны сегодня изображать. Ничего не получится, если ваши герои никогда пальцем не пошевелили для другого человека и микрон души ни на кого не потратили.

Наблюдательная, памятливая и бойкая на язык Татьяна Егорова написала горькую историю ослепительно талантливой растраты. Воистину, обаятельнейший русский артист второй половины двадцатого столетия себя не щадил. Он бросился в жизнь и в женщин, как в море, смело и элегантно барахтался там, пока не утоп. Феномен «мужчины для женщин» (а к числу женщин присовокупляем и Родину-мать и «сестру мою — жизнь») всегда носит героический характер, но на фоне послевоенного оскудения генофонда он героичен вдвойне. Лучшие явления подобного феномена (Тарковский, Шпаликов, Высоцкий, Шукшин, Миронов, Даль) горели ярко и сгорели быстро. Тот же Миронов имел сложные отношения с различными женщинами — двумя женами, любимой любовницей Егоровой, другими любовницами, подружками — кстати, все они живы. Даже мама, с которой у него тоже были непростые отношения, пережила сына на десять лет. Когда он умер, исчез вечный источник тревог, беспокойств и неудовольствий. Женщины испили — каждая — свою чашу, чашечку или рюмочку любовной драмы и отправились спокойно доживать оставшуюся жизнь.

Когда я дочитала книгу Егоровой, то подумала еще резче: ясно, закопали Андрюшу и успокоились. Никто вроде бы не хотел такого исхода — все его любили, обожали и желали владеть им вечно и безраздельно. Но не выдержал индивидуальный организм Андрея Миронова массового натиска всех этих любовей, обожаний и требований. Был он доверчив, открыт и определен на растрату. И все до донышка потратил. Не умел иначе.

И можно было бы опечалиться по этому поводу, если бы не господствующий нынче иной, принципиально отличный от мироновского феномен — феномен «мужчины для себя». Наверное, Андрей Кончаловский воплощает сей феномен в

его крайней, наиболее отталкивающей форме. Нет, ни одна женщина не закопает Кончаловского, чтоб написать об том мемуары. Напротив, он уже всех описал, пронумеровал и поместил в гербарий. Нет и следа растраты — и потому, что тратить особенно нечего, душевный слой в Кончаловском, и так не слишком внятный, в американской школе выживания вовсе сошел на нет, и потому, что здоровое интеллектуальное животное, каким является известный кинорежиссер, способно на процесс поглощения, переваривания и дефекации — людей, информации, текстов, идей, времени, событий, — на трату оно не способно.

Мне, конечно, куда больше нравятся безумцы, влюбленные, мечтатели и растратчики. Да они и всем нравятся. После смерти их обожают даже сильнее, чем при жизни. Горе в том, что наши гениальные метеоры после краткой вспышки ослепительного и жаркого горения покидают нас. И осиротевшее поле культуры достается тем, другим, варанам и удавам мужского рода, которые запрограммированы на долгую-долгую жизнь, полную неспешного переваривания поглощенных калорий. Не одно поколение горящих безумцев уже улеглось в могилу под лучезарной улыбкой Сергея Владимировича Михалкова. И не одно уляжется под не менее, а еще более лучезарной улыбкой Андрея Сергеевича Кончаловского. И что-то хотелось бы поменять в этой фатальной программе, хотя бы в мечтах. Мечтать никто запретить нам не может.

Конечно, вараны и удавы безнадежны, их не перевоспитаешь. Беречь надо растратчиков, безумцев, горящих летчиков, как-то прививая им толечку здорового эгоцентризма в целях самосохранения, но только чуточку, капелюшечку, не в михалковских космических размерах. Здесь должны были бы — в наших мечтах — усовеститься и женщины и не хватать остатки мужественности нашей культуры в личных корыстных целях, а прививать им, я имею в виду остатки, правильные навыки жизни и уговаривать их жить дольше, не бросать нас на съедение хладнокровным варанам, знающим один любимый жанр искусства — «сумму прописью».

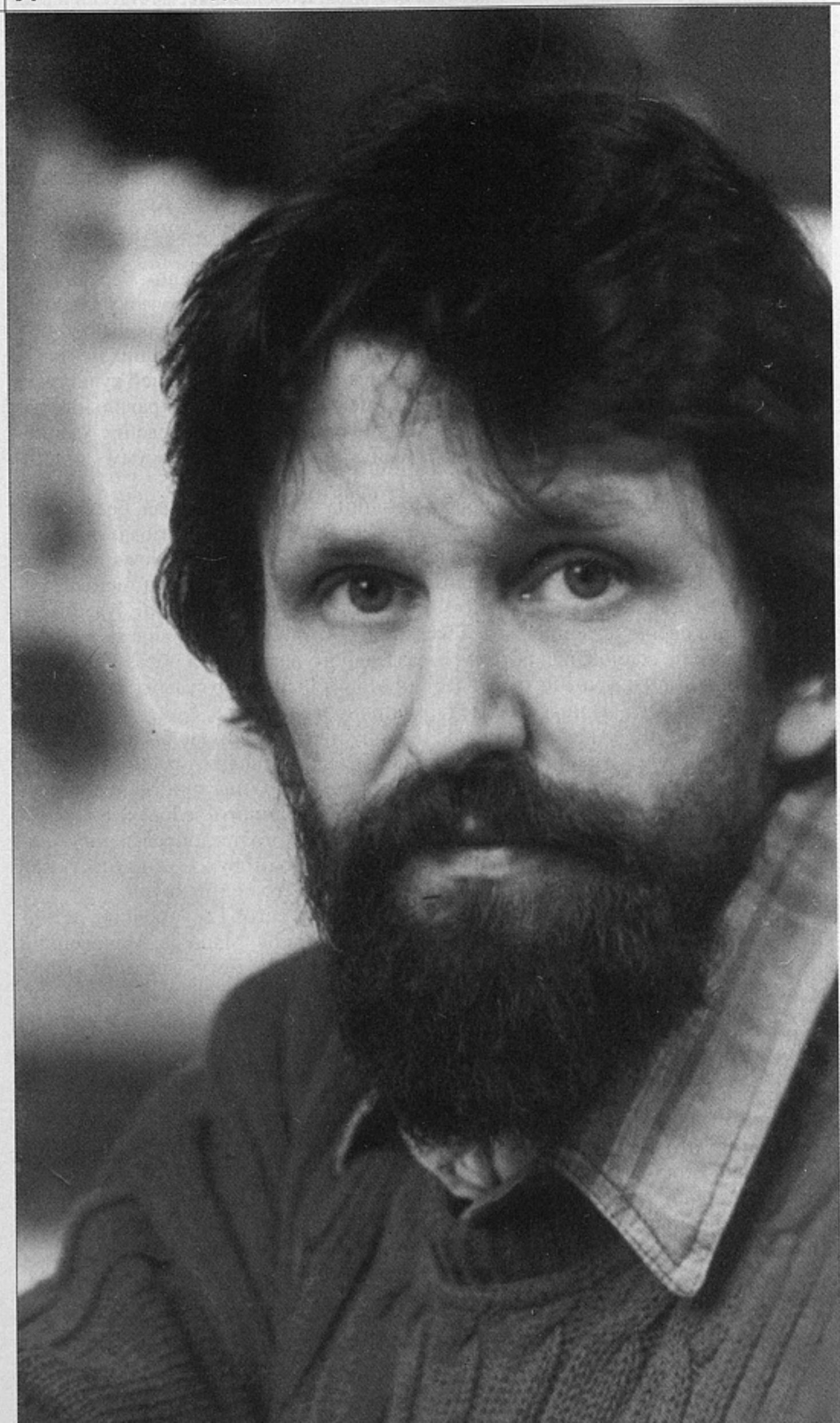
Вот Татьяна Егорова, всем хорошая женщина — чувствительная, бескорыстная, с поэтическими порывами, жаждой прекрасного, острая, взбалмошная и вдобавок из себя привлекательная, — но если бы ей быть хоть немножко меньше женщиной, из нее получился бы неплохой человек. Хоть немножко поменьше ненавидеть всех остальных женщин! Хоть чуть-чуть отвлечься от оценки мужчин соответственно своим потенциальным желаниям! Хотя бы иногда видеть в любимом человеке не возможный объект безраздельного владения, а образ и подобие Божье, над которым ведь никто не властен! Может быть, узор судьбы Егоровой и Миронова сложился бы иначе, более гармонично и счастливо. Конечно, тогда не появилась бы книга «Андрей Миронов и я», ну и черт с ней. Не было бы текста книги, был бы текст жизни. Почему жизнь должна доставаться равнодушным и циничным, а не пылким и доверчивым? Я не фаталист. Отцы христианской церкви не зря считали, что судьбу изобрели демоны, дабы лишить человека его единственного богатства — свободной воли. Не было никакого предопределения Андрею Миронову умирать. Была опасность — пропасть, в которую можно упасть или не упасть. Он упал. А любящие и любимые женщины его подтолкнули.

И опустело свято место... Беречь-то, собственно, кого? Где «горящие летчики»? Все последующие актерские «МММ» — Меньшиков, Машков, Маковецкий и Е.Миронов, вместе взятые и умноженные на восемь, не могут заполнить вакуум, оставшийся после смерти Андрея Миронова. Вроде бы отличные актеры, куда уж лучше, а не звенит, не горит, не поется, за душу не берет, строить и жить не помогает. И виновны ли они в том — они, зеркало своего времени? Не думаю. Просто не очень тянет смотреть в это зеркало. Чего-то пустовато там и страшновато. Вроде бы такие все здоровые, спортивные, едят капусту с морепродуктами, задумывают проекты и осваивают бюджеты. Очень хорошо осваивают бюджеты. А ощущение, что попал в театр теней. И не смерть тут будет наказанием, а жизнь...

Татьяна Егорова в своей дамской коробочке из-под рукоделия сберегла прелестные кусочки утраченного времени, нити душистых иллюзий, драгоценные осколки любовных драм, сны, мечты, слезы... Она любила и была абсолютно счастлива и совершенно несчастна, как и полагается быть на земле влюбленному.

А я сейчас съем соевую котлету с проросшей пшеницей и пойду в спортзал. Мне еще два текста писать. Голова нужна.

И М Е Н А



Александр Петров

Редакция поздравляет Александра Петрова с присуждением ему премии «Оскар»

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВ:

«Жить нужно дома, а не в гостях»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА КЛАДО

Екатерина Кладо. Вы взяли «Оскар» с третьей попытки. Ваши фильмы «Корова» и «Русалка» тоже ведь были в номинации, но в призеры не вышли.

Александр Петров. Первый раз, когда на «Оскар» был выдвинут мой фильм «Корова», я очень расстроился, не получив эту статуэтку. Я был абсолютно уверен, что услышу название своей картины и свое имя, и уже готовился выйти на сцену и раскланиваться. Но назвали совсем другой фильм, причем тот, который мне казался самым слабым из трех номинированных. Меня аж затрясло. Я так переживал, что награда досталась не мне! Не знаю, что меня так проняло. Я был просто убит горем, пошел к стойке и выпил водки. Смешно все это сейчас вспоминать... А второй раз, когда без «Оскара» осталась «Русалка», я воспринял это легко. Больно, как известно, только в первый раз. Теперь мне понятно, что все эти награждения — лотерея с большой примесью политики.

Но художнику очень важно получить «Оскар». Хотя, как и всякий большой успех, такая победа может и создать, и сломать биографию. И все-таки «Оскар» — это «Оскар». В рекламу оскаровских номинантов продюсеры вкладывают очень большие деньги. Как это было, например, с «Игрой Джерри», фильмом, который получил «Оскар» два года назад. Не могу сказать, чтобы это было интересное кино. Обычная, довольно лихо сделанная компьютерная картина. Но ее продюсерами была проведена огромная работа, потрачено много денег. А мы в рекламу наших фильмов денег не вкладывали. Стало быть, и расстраиваться особенно не стоило. В этот раз, правда, мои продюсеры плотно занимались представлением «Старика и моря»[1] на «Оскар».

«Старик и море» имеет уже шесть Гран-при. Японцы мне с большой гордостью писали о двух призах на престижных национальных фестивалях. Еще я получил Гран-при во Франции, в Португалии. На «Золотой рыбке» в Москве детское жюри тоже вручило нам Главный приз. Но были и фестивали, где наш фильм ничего не получил. У всех ведь свои пристрастия. И если где-то собираются специалисты, которые не любят реалистическое, сюжетное кино, а предпочитают абстрактные, более формальные фильмы, то «Старика» оставляют без внимания. Я к этому отношусь с пониманием.

Е.Кладо. А как возникла идея снимать фильм по повести Хемингуэя? Это был ваш выбор?

А.Петров. Мой. У меня довольно давно лежала раскадровка по этому сюжету, но не было продюсера, который согласился бы финансировать этот проект. И вот как-то раз на мою студию «Панорама» в Ярославле приехала девушка из Канады, чтобы поучиться у меня анимации. Ей очень нравились мои фильмы. Она стала стажироваться, осваивать технику живописи на стекле, хотела сде-

[1] Рецензию на фильм «Старик и море» см.: «Искусство кино», 2000, № 3. — *Прим. ред.*

лать что-то похожее на мою анимацию. Мы с ней очень подружились, и она пригласила меня в Канаду. Она читала сценарий «Старик и море» и предложила взять его с собой — в Канаде, мол, наверняка кто-то им заинтересуется. Я показал сценарий пяти-шести канадским продюсерам. Им всем очень понравилось, но никто не смог найти деньги на постановку этой сложной, сугубо авторской работы. С тем я и вернулся в Ярославль и стал снимать «Русалку». А через год мне позвонил продюсер из Канады и сказал, что нашел деньги на фильм. С одним условием: «Старик и море» должен сниматься не в России, как я хотел, а в Канаде, в системе ИМАКС.

Е.Кладо. Объясните, пожалуйста, что такое ИМАКС, ведь пока очень немногие имеют возможность видеть фильмы, снятые в этой технологии.

А.Петров. Это новая технология съемки и новое поколение кинотеатров. ИМАКС появился пятнадцать-двадцать лет назад, разработки вели японцы и канадцы, параллельно. В России, кстати, в НИКФИ были похожие поиски, но из-за отсутствия финансирования дело увяло. А вот канадцы поставили все это на широкую ногу. Первое отличие ИМАКС — это пленка, негатив 65-*мм*, позитив 70-*мм*. Это самый большой кадр, который существует в мире. Кадры располагаются не поперек пленки, а вдоль, в каждом пятнадцать перфораций. Для

«Русалка»

проката фильмов ИМАКС нужны специальные оборудование и кинопроекция. В кинотеатрах ИМАКС гигантский экран, размером примерно в шесть этажей, есть меньше, есть больше. Картинка располагается на вогнутом экране, зрители сидят словно внутри разрезанного полого шара, и проекция идет на его внутреннюю поверхность. Картинка, конечно, деформируется, но зато достигается эффект погружения зрителя в изображение, нет дистанции между мозгом, глазами и фильмом. Воздействие очень сильное. Поэтому обычно в кинотеатрах ИМАКС крутят много видовых, научно-популярных картин.

Е.Кладо. Вы были готовы к работе в этой технологии?

А.Петров. Я немного знал, что такое ИМАКС, посмотрел два-три видовых фильма на этом экране. И именно поэтому сначала категорически отказался снимать свое кино в этой системе, был просто уверен, что анимация в ИМАКС невозможна. Свойство этого огромного экрана таково, что на нем хорошо видны мельчайшие детали. Здорово, конечно, когда в бегущем стаде африканских газелей можно увидеть каждое животное в фокусе. Это удивительные возможности пленки и аппаратуры. Но я боялся, что моя живопись неизбежно проиграет в ИМАКС, будет выглядеть грубой. Однако продюсеры настаивали. Попросили сделать тест. Когда я увидел его на экране, то был поражен. Мой маленький рисуночек вдруг превратился в Сикстинскую капеллу! Меня это так заворожило, что уже самому захотелось попробовать, что из этого выйдет.

Е.Кладо. Чем отличалась для вас работа в ИМАКС от съемок предыдущих фильмов?

А.Петров. Я использовал свою обычную технику живописи на стекле. Но мне пришлось брать другой формат. Рабочее поле было в два-три раза больше, чем обычно. Поэтому потребовалось гораздо больше сил и времени. Я работал два с половиной года в довольно напряженном ритме. Мы снимали одну минуту экранного изображения в месяц, иногда работали ночами. Не буду жаловаться, но приходилось и в самом деле нелегко.

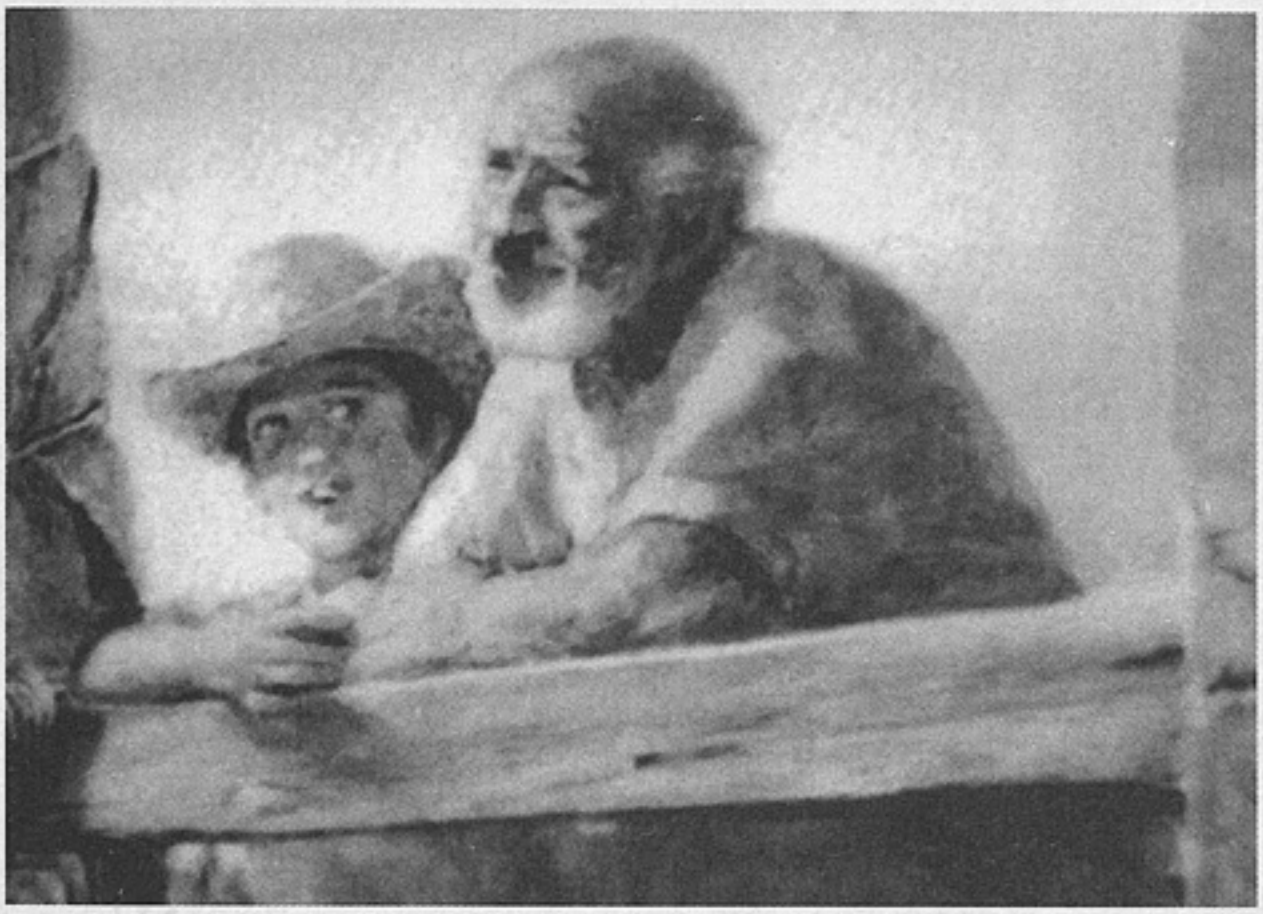
Е.Кладо. Есть ли еще анимационные картины, снятые для ИМАКС?

А.Петров. «Старик и море» — первый анимационный фильм, снятый специально для этого экрана. До этого были только вставки, коротенькие рекламные сюжеты.

Е.Кладо. А какова прокатная судьба «Старика и моря»?

А.Петров. Фильм сразу же получил несколько прокатных сертификатов. Кинотеатры нескольких стран закупили его, когда он еще даже не был закончен. А монреальский кинотеатр «Старый порт» купил фильм, когда мы вообще еще не начали над ним работать. Мы отсматривали в этом кинотеатре весь материал. Вот такое было доверие к продюсеру и режиссеру.

Сейчас фильм продан во многие страны, где есть кинотеатры ИМАКС. Он был показан, например, в Англии, где у нас была «королевская» премьера. На



«Старик и море»

нее приходил принц Чарлз, он прислал нам в Ярославль восторженное письмо. Но по условиям контракта прокат возможен только на специальном экране. Именно поэтому фильм недоступен зрителям в России. Было лишь несколько фестивальных просмотров. По моей убедительной просьбе продюсеры отпечатали три копии на 35-*мм* специально для фестивалей, где я не мог не показать свою новую работу.

Е.Кладо. Вернемся к замыслу «Старика и моря». Чем вас привлек этот сюжет? Почему Хемингуэй?

А.Петров. Я как раз не умею объяснять почему. Непросто объяснить, почему ты полюбил. Можно, конечно, перечислять какие-то достоинства избранного объекта, но в этом, по-моему, мало смысла. В эту повесть я был влюблен давно. В первую очередь меня, наверное, привлек характер главного героя, рыбака Сантьяго. Меня поразили судьба этого человека и его отношение к самому себе и к тому, что его окружает, удивительная мудрость, гордость, человеческое достоинство и смирение перед величием жизни. Просто то, как он борется за свою добычу. Но Рыба — это ведь не только добыча, это еще и мечта. Мечта любого рыбака поймать чудо-рыбу, которую еще никто на свете не видел. Старик не может смириться с ее потерей и самому себе доказывает, что он достоин сражаться с Рыбой и победить. При этом он ее любит, восхищается ею и уважает как достойного соперника. Вот такое поразительное отношение к жизни, к природе. Мне кажется, кроме всего прочего, что об этом стоит говорить именно

сейчас. Я не из партии «зеленых», никогда не боролся за экологию, у меня есть много других забот, но я думаю, что разрыв связей с природой — тема очень болезненная в современном мироощущении.

Е.Кладо. Я слышала, что у экранного Старика много общего с вашим тестем?

А.Петров. Почти у всех моих героев есть прототипы. Когда я снимал «Сон смешного человека», мне нужен был персонаж с очень выразительным лицом на роль главного героя. Я долго его искал, а оказалось — он рядом со мной. Это мой большой друг оператор Сергей Решетников. Он был просто персонажем Достоевского — и лицом, и характером. Он согласился быть моей моделью, с него я сделал множество набросков для фильма. Когда мне был необходим какой-то сложный ракурс, я заставлял его выполнять нужное мне движение. Мой сын тоже дважды служил мне моделью. Когда ему было лет десять-двенадцать, он был героем «Коровы», стал постарше — я рисовал его для «Русалки». А для «Старика» я действительно сделал множество рисунков с моего дорогого тестя Николая Сергеевича Молочева. Он ведь по характеру — настоящий хемингуэевский Сантьяго. Мне кажется, если его посадить в лодку и

«Сон смешного человека»

отправить в море, дав ему гарпун и снасти, он вернется с большой Рыбой. Он бы тоже ее не отпустил!

Мне всегда очень везло, моим прототипам не надо было ничего играть. Я просто наблюдал за ними, я их знал, любил и старался глубже понять.

Е.Кладо. Над «Стариком и морем» работал и ваш сын Дмитрий...

А.Петров. Дмитрию было семнадцать лет, когда он приехал со мной в Канаду. Совсем не предполагалось, что он тоже будет снимать фильм. Я просто дал ему сначала небольшую сценку, потом еще что-то. Он стал требовать больше, силком забрал у меня часть работы и вполне достойно с ней справился. Это первый случай, когда мне пришлось работать вместе с ассистентом. Теперь Дмитрий мечтает делать свои фильмы, но пока что он должен получить образование. Правда, два года, проведенные им на фильме «Старик и море», в любом случае не будут лишними.

Е.Кладо. Есть ли элемент везения в том, что вам удалось снять четыре авторских фильма, пользуясь абсолютной творческой свободой, не подпав под диктат продюсеров? Ведь вам не приходилось занимать время и внимание рекламой, как многим аниматорам.

А.Петров. Нет, я прошел этот печальный этап. В те три года, что я готовился снимать в Ярославле «Русалку», я брался за все. Иллюстрировал книги, делал отдельные рисунки для кино, для рекламы, снимал рекламу. Так что я к этой необходимой работе отношусь с пониманием, каждая работа должна выполняться добросовестно. Есть аниматоры, которые счастливы делать рекламные фильмы. А многим просто приходится таким образом зарабатывать на жизнь, и они попадают в колесо этой рутинной работы. Конечно, не каждому так повезло, как мне, когда на меня обрушились неожиданные деньги на фильм.

Е.Кладо. Ваша судьба связана с перемещениями в пространстве. Армения, потом Свердловск, Ярославль и наконец Канада... Что вы искали и что находили?

А.Петров. В Армению меня пригласили делать диплом, я тогда еще не закончил ВГИК и не был полноправным художником. Заодно я там мог попробовать себя в анимации. А главное, нам надо было спасать сына, у него была сильная аллергия, начала развиваться астма. Новый климат и вправду подействовал чудесным образом, Диму мы просто возродили. Мы жили там год. Затем я вернулся во ВГИК защищать диплом, где и получил распределение на Свердловскую киностудию. Я пытался искать другие места, ездил в Минск, но мне везде отказывали по разным причинам. А в Свердловске требовался художник. Там я проработал лет девять как художник-постановщик. Потом уехал в Москву, поступил на Высшие курсы в мастерскую Ф.Хитрука. Потом — опять в Свердловск, где я снял свою картину «Корова».

Но у меня всегда была мечта вернуться в свой родной Ярославль и снимать кино там. И вот в 92-м году после окончания работы над «Сном смешного человека» мы с семьей переехали в Ярославль. Все, правда, оказалось не так просто с работой, потребовалось три года, чтобы хоть как-то собрать оборудование, где-то его установить и начать съемки. Но тем не менее в 96-м году я снял «Русалку». И до сих пор страшно горд, что одолел все преграды.

Е.Кладо. В Ярославле существует детская анимационная студия, в пользу которой вы отдали приз спонсоров, полученный на «Кроке»-99 за «Старика и море», — пять тысяч долларов...

А.Петров. Деньги пошли в дело, студия купила компьютеры, еще что-то. Эта студия появилась в Ярославле не так давно благодаря усилиям энтузиастов, моих хороших друзей. Они много занимаются с детьми, и не только анимацией. Дети еще танцуют, поют, там очень разносторонняя художественная, артистическая подготовка. Сейчас студия получает новое помещение. Может, и мы вместе с ними будем жить единой семьей. Но я не «отец» этой студии, просто иногда бываю там в гостях, что-то рассказываю детям.

Е.Кладо. Кого вы считаете вашими учителями в анимации?

А.Петров. Для меня как для аниматора есть два очень важных имени. Это Юрий Норштейн и Фредерик Бак. Норштейн — мой прямой учитель. Это особенный художник, он распахнул новое окно в анимации для художников моего поколения. Фредерика Бака я открыл немного позднее. Это канадский режиссер, он давно работает в анимации. Три его последних фильма — что-то удивительное: «Крак», «Могучая река» и «Человек, который сажал деревья». Это для меня образцы того, как должен мыслить аниматор, художник.

Е.Кладо. А какие живописцы вам наиболее близки?

А.Петров. Я много имен могу перечислить. Ведь по моим фильмам, хотя я не делаю прямых цитат, видно, что я знаю историю искусства. Если вы смотрите, например, «Русалку», то, конечно, увидите там Нестерова, Серова, Рембрандта. Самый главный для меня, наверное, все же Рембрандт. Но есть и Эндрю Уайет, американский художник XX века, он многое говорит моему уму и сердцу.

Е.Кладо. Чем обусловлено то, что вы снимаете четыре фильма подряд в одной изобразительной манере? Ведь несмотря на то что все сюжеты имеют мощный метафизический аспект, все же они принадлежат столь разным авторам. Платонов, Достоевский, Хемингуэй. Откуда у вас такая верность своему способу самовыражения?

А.Петров. Ничего не хочется менять, потому что многое уже было испробовано. Я ведь довольно долго работал как художник-постановщик на разных анимационных картинах (их около десяти). Пробовал самые разные технологии, стили, изобразительный язык. То, к чему я пришел, — результат долгого пути. Моя техника отражает все нюансы моей души, мне в ней уютно и комфортно. И нет необходимости искать что-то другое.

Е.Кладо. Есть ли для вас принципиальная разница между российской и зарубежной анимацией?

А.Петров. Российские фильмы я узнаю сразу, с экрана, без титров. Даже современные, даже те, которые сделаны под большим влиянием европейской или американской школы. Хотя одной фразой я не могу определить разность наших школ. У русского художника я обычно вижу больше доверия и внимания к зрителю. В европейском кино делается больший акцент на авторское самовыражение, на личность художника, в нем больше эгоцентризма, что ли... Иногда это хорошо, иногда плохо. По фестивальным фильмам можно видеть, что подчас аниматора вообще не интересует зритель, он просто выплескивает свою эмоцию или выдает поток сознания. Я, честно говоря, не понимаю, для кого создается такое кино, и жалею потраченное на просмотр время, негодую: кто на это деньги дал? А ведь я, казалось бы, как автор должен понимать другого автора.

Е.Кладо. Действительно, ваши фильмы, несмотря на высокие материи, которые вы в них затрагиваете, и глубину смысла, внятны зрителям разных возрастов...

А.Петров. Однажды я получил письмо из Италии. Человек написал, что он посмотрел «Сон смешного человека» и передумал кончать жизнь самоубийством. Это было так неожиданно! Мне переводили письмо с английского, и я сначала не понял, о чем это он. Мне даже показалось, что пишет человек с нездоровой психикой. А когда я понял, то содрогнулся от такого откровения. Подумал: «Неужели то, что я сделал, имеет какую-то реальную силу? Может остановить такой ужасный человеческий поступок? Разве кино на это способно?» В принципе я не верю, если честно, что кино или какое бы то ни было другое искусство может как-то всерьез влиять на людей. Если человек не готов к эстетическому восприятию, его никак не заставишь.

Е.Кладо. Где будет сниматься ваш следующий фильм?

А.Петров. Мы вернулись домой, в Ярославль. Я хочу укрепить там свою техническую базу. У нас наклевывается международный проект, но теперь я буду настаивать, чтобы съемки проходили в Ярославле, а не где-то на чужбине.

Е.Кладо. Почему это так важно для вас?

А.Петров. Родные стены помогают! Мы никогда не думали оставаться за границей. Жить нужно дома, а не в гостях. Для нас Канада была просто временным местом работы. Я старался хорошо делать свое кино. А времени у нас было не так уж много. Иногда неделями не вылезали из подвала, где проходили съемки. Ведь надо было сделать фильм, который понравится зрителям самых разных стран — кинотеатры ИМАКС есть даже в Азии и в Латинской Америке.

Но я понимаю и тех наших аниматоров, которые эмигрируют. Хотя и не все находят на Западе то, о чем мечтали. Многие попадают просто на фабрику, на конвейер, который ломает художника. Делают сериалы, всю эту рутину, или рекламу. Но бывает, что они чувствуют себя счастливыми, ведь им платят несравнимо больше, чем здесь. А меня этот путь не привлекает. Я готов снимать фильмы даже за очень маленькие деньги.

Е.Кладо. Есть ли возможности финансирования ваших будущих проектов?

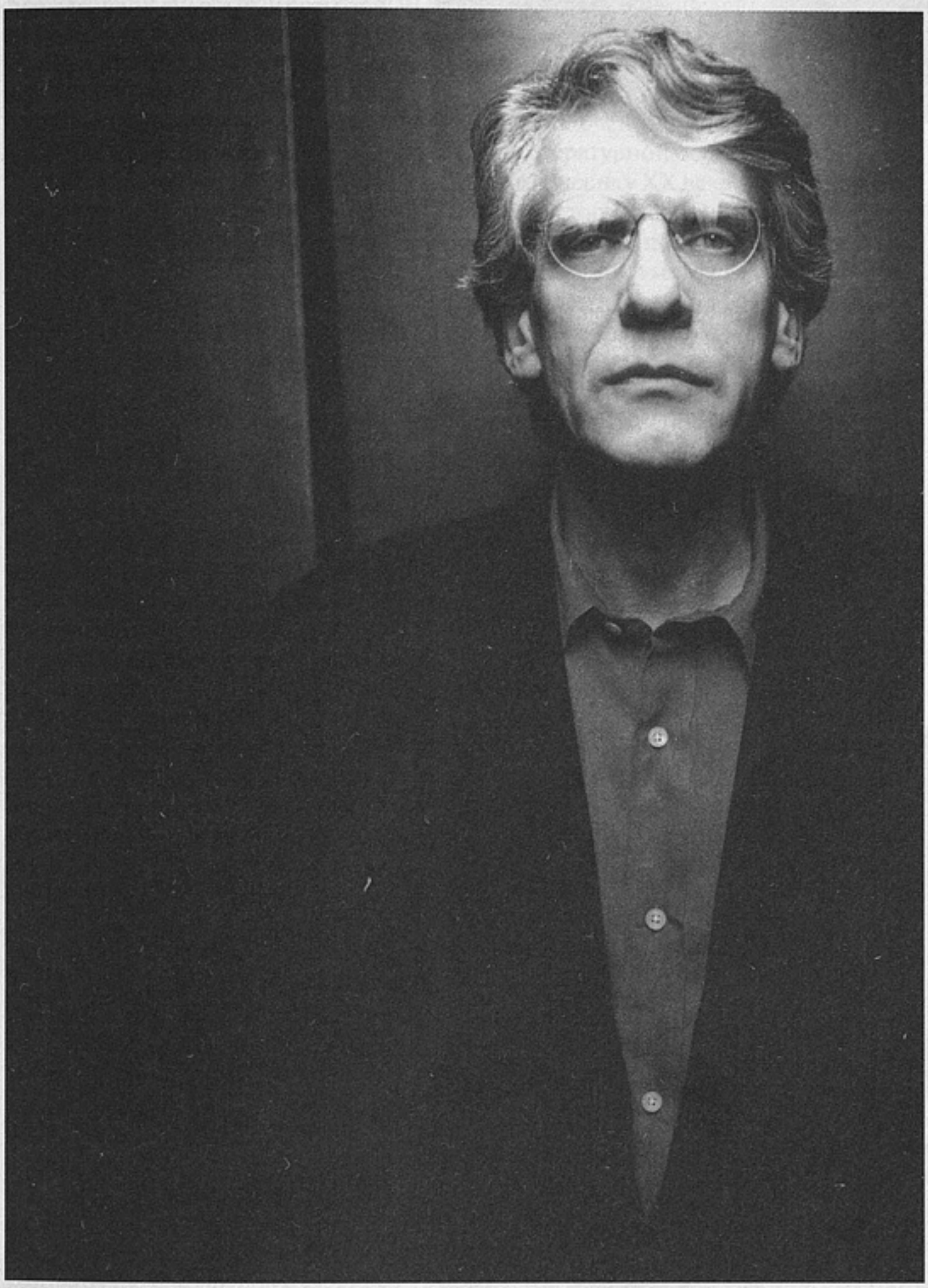
А.Петров. Я надеюсь, что мои связи в России не утрачены и я найду возможность снимать свой следующий фильм здесь. Есть варианты сотрудничества с другими странами — с Канадой, Японией, может быть, с Францией. Есть затеи и в жанровом кино.

Е.Кладо. Неужели?

А.Петров. Конечно. Не все же время снимать философские фильмы! Мне хочется попробовать себя в чем-то другом, может быть, снять нечто ироническое. Самому себе сделать сюрприз. Но пока не знаю, решусь ли я на это.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Голая правда экранизатора снов



Дэвид Кроненберг

У Дэвида Кроненберга — репутация режиссера из фантастического «гетто». Все знают: он тот, кто снимает фильмы о телах, вирусах, чудовищных родах и живых механизмах. Тот, кто создал незабываемый ряд шоковых, если не тошнотворных, визуальных образов — взрывающиеся головы сканнеров, заживо гниющий человек-муха, пишущая машинка-сороконожка из «Голого завтрака», шрамы и костыли жертв «Автокатастрофы». На самом деле его кинематограф гораздо

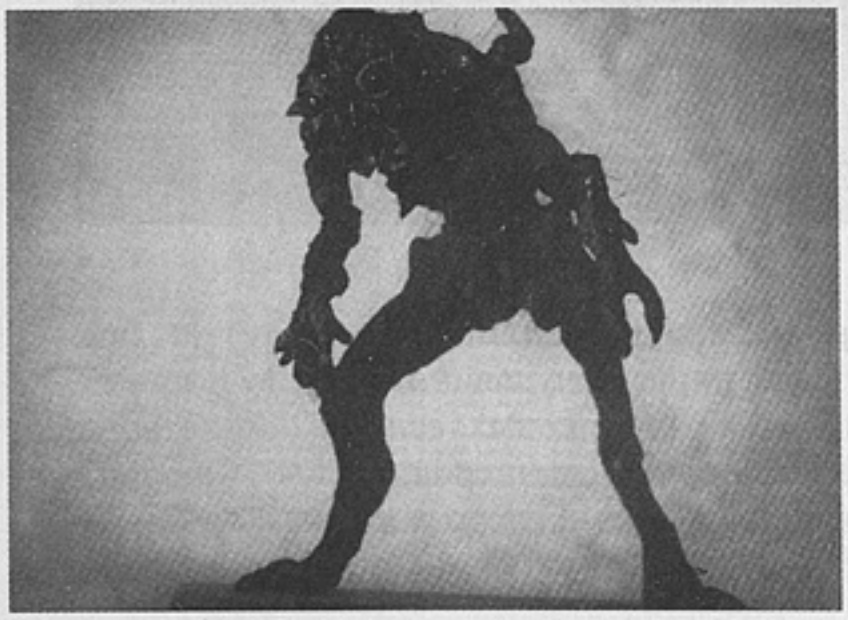
«Видеодром»

сложнее и значительнее, чем кажется.

В мае 1999 года Дэвид Кроненберг напомнил о своей роли на шахматной доске мирового кино. Роли, конечно, не королевской, но генеральской. Напомнил, как свойственно ему, невозмутимо и с неуловимо садистским юмором. Решения каннского жюри-99 под его председательством и несомненным гипнотическим влиянием вызвали незабываемую истерику во французских и американских массмедиа, поскольку в принципе меняют расстановку сил в мировой киноиндустрии. Кроненберг со товарищи поломал все неписаные законы кинофестивалей, согласно которым нужно раздать всем сестрам по серьгам. Наплевал на представление о кино как о бизнес-машине по выжиманию из зрителей запрограммированных добрых чувств. Осенил пальмовым золотом «Розетту» братьев Дарденн и «Человечность» Брюно Дюмона, то есть фильмы, ориентированные на онтологические свойства киноискусства, а не на конъюнктуру. Тем самым Кроненберг словно заявил: «Я не только и не столько классик кинематографа в стиле gore — самого страшного хоррора. Я все тот же пришедший ниоткуда (Кроненберг нигде не учился профессии. — *М.Т.*) канадский мальчик, который четверть века назад напоминал, что кино можно снимать при любых условиях. Для этого достаточно простого желания его снимать». Еще он напомнил, что подлинные эмоции в зрительном зале рождаются благодаря не буйству спецэффектов, а проявлению изначальной вещной опасности-притягательности мира. Его первые опыты — «Дрожь», «Неистовый», «Выводок» — были такими же шедеврами «бедного кино», как «Розетта». Фиксированная камера, планы-эпизоды. Никаких спецэффектов. Разве что какая-то бесформенная пакость шныряла по ванной так быстро, что оставалось ощущение оптической иллюзии. Было — не было, а если было, то что? Да бродили, широко, почти комично раскинув руки, актеры, изображающие снедаемых сексуальным безумием канадских обывателей. (Но почему же это было так страшно?) В качестве декора — пустынные коридоры новостроек и больниц Монреаля. Кроненберг повторял в 70-х то, что сделал в 1965 году Годар в «Альфавиле». Там явственный и пугающий образ тоталитарного будущего рождался из

«Мертвая зона»

«Муха»



элементарного приема (настолько элементарного, что никому другому он просто не приходил в голову). «Всего лишь» действие было помещено в необжитые пространства только что выстроенного аэропорта «Шарль де Голль». В той же степени справедливо сказать, что Кроненберг предварял то, что в 1998 году сделает Абель Феррара в «Отеле «Новая Роза». Здесь еще более головокружительное, киберпанковское будущее мастерится из материала, отснятого в двух гостиничных номерах, размытой видеопанорамы за окном отеля и массовки из трех проституток. При всем минимализме технических средств образы Годара, Кроненберга и Феррары — гораздо более убедительные предвидения, чем сто тысяч «Пятых элементов» и даже однообразные дождливые грезы blade runners. Способность творить Нечто не основе Ничего Кроненберг сохранил и по сю пору. Хотя — на поверхностный взгляд — остепенился, вошел в фестивальную номенклатуру класса «А». Снимает, конечно, не очень респектабельное кино, однако дорогое, как говорится, «на твердой литературной основе» — экранизирует пусть и нарко-гомосексуальную, а все же классику XX века. Но по-прежнему достаточно одного якобы нейтрального, пустого, невыразительного плана (почтовые ящики в коридоре дипломатической резиденции в «М.Баттерфляй»; снятая со спины склонившаяся над неуклюже задвинутым в угол кадра столом Дженнифер Джейсон Ли в «eXistenZ»), чтобы вокруг экрана образовалось поле электрического напряжения, поле опасности. Кажется, только Годар умел так выразительно снимать Ничто, какую-нибудь кирпичную стенку во «Все хорошо». С точки зрения философии кино, Кроненберг — никакой не «фантаст», а настоящий реалист. В понимании Андре Базена реализм — это способность пристально, до рези в глазах всматриваясь в вещный мир, проникать за «покрывало Майи на лике человеческого страдания», то есть постигать мистическую сущность вещей. Базеновское понимание реализма подтвердил с противоположной, атеистической, марксистской точки зрения все тот же Годар. Оба взгляда на кинематограф актуальны и для современной кинематографической практики. В конкурсе Берлинского фестиваля 1999 года сталкиваются «eXistenZ» Кроненберга и «Это начинается сегодня» Бертрана Тавернье, какого-никакого, но наследника «новой волны». Параллельно с ними идет «Факультет» Роберта Родригеса, вроде бы проросший на почве излюбленной кроненберговской темы тайного вторжения. Но тема — ничто, форма — всё. «eXistenZ» образовал общую «семью» не с придурковатым «Факультетом», а именно с квазидокументальным фильмом Тавернье о нищете и отчаянии в северных провинциях Франции. Тавернье вел репортаж из сегодняшнего дня и из «реальности», а Кроненберг — из гипотетического «завтра» и из реальности «виртуальной». Но «репортажная» природа кинематографа проступала у обоих. Поэтому между Кроненбергом, братьями Дарденн и Дюмоном гораздо больше общего, чем между Кроненбергом и патентованными мастерами фантастического жанра. Кроненберг — из того же поредевшего племени вольных стрелков кинематографа, что и Алексей Герман, Аки Каурисмяки, Терренс Малик, Георгий Хайндрава или Абель Феррара. При нынешнем невиданном напряжении между пониманием кино как искусства и пониманием кино как бизнеса кинематографическая актуальность приобретает черты настоящей «войны». Дэвид Кроненберг в Канне выиграл очень важное сражение. В каком-то смысле он продублировал в «реальности» свою роль из «Умереть за» Гаса Ван Сэнта. Крохотную, но такую, после которой все остальные роли теряют свой смысл. Меч Божий — киллер мафии, которого нанимает семейство жертвы, чтобы ликвидировать ведущую телевизионного прогноза погоды. Ее неуемные бизнес-амбиции спровоцировали «трудных подростков» на убийство мужа теледивы. В лице этой слишком активной телевизионщицы казнили саму экспансию телевидения, казнили фальсификацию реальности. Так и Кроненберг в Канне-99 выступил в роли своеобразного киллера, нанятого «мафией реальности», который безжалостно ликвидировал, то есть попросил скромно посидеть в уголке своих коллег, продавшихся индустрии добрых чувств, в том числе Альмодовара, Китано, Линча.

Как тугая перчатка, идет Кроненбергу и другая его роль. Безумный психиатр, которого он сыграл в «Ночном народе» Клайва Баркера, пытается подчинить себе или уничтожить фантастический народец, обитающий на кладбище. Призванный расшифровать сны своих пациентов, он проник в них и увяз на-

«Голый завтрак»

«Автокатастрофа»

всегда. Есть такая критическая банальность: Кроненберг (в «Видеодроме» прежде всего) — якобы пророк и отец кинематографического киберпанка. Он послушно подтверждает эту репутацию, снимая «eXistenZ» словно по киберпанковским школьным прописям: весь мир — компьютерная игра, «реальности» нет, как нет и смерти, а есть только переход с одного уровня на другой. На первый взгляд сущая банальность. «Матрица» по сравнению с «eXistenZ» — что Фолкнер по сравнению с Барбарой Картленд. Однако и в «eXistenZ» Кроненберг гораздо шире киберпанка. Он просто включает его в свою вселенную на правах одной из ее интерпретаций. По сути, киберпанк — ограниченное, механистическое явление, явно не достойное своей мировой репутации. Миф о закинутом «кислотой» человеке, сросшемся с машиной, не имеет (пока) никакого отношения к реальности, как бы того ни хотелось компьютерным фанатикам, усердно его тиражирующим. Да и особого полета фантазии я в нем не вижу. Но всем ведь хочется почувствовать себя героями мифа. «Матрица» братьев Вачовски — каталог всех общих мест киберпанка — навевает изрядную скуку, и это нам выдают за кинематограф будущего. Для Кроненберга же киберпанковский человек-машина сам по себе не представляет никакого интереса. Для него важнее две его составляющие — «человек» и «машина» — и способность трансформаций как в одну, так и в другую сторону. Это всего лишь одна из пар бинарных оппозиций: живое — мертвое, твердое — мягкое, органическое — неорганическое, мужское — женское, человеческое — животное, здоровое — больное, в которые играет Кроненберг. Мораль его кинематографа — нестабильность, вернее, отсутствие любых границ между мнимыми противоположностями, возможность их взаимных трансформаций. Усердный зритель кодированных порноканалов превращается в живой видеомагнитофон. Оживает пишущая машинка Уильяма Берроуза и диктует автору свою волю. Из-за идиотской ошибки при телепортации молодой экспериментатор мутирует в муху. Вагина напоминает зияющую рану, а шрам — небрежно зашитую вагину. На подпольных фабриках штампуют пистолеты из слизи и плоти ящериц-мутантов. Солистка Пекинской оперы оказывается мужчиной, прово-

«eXistenZ»

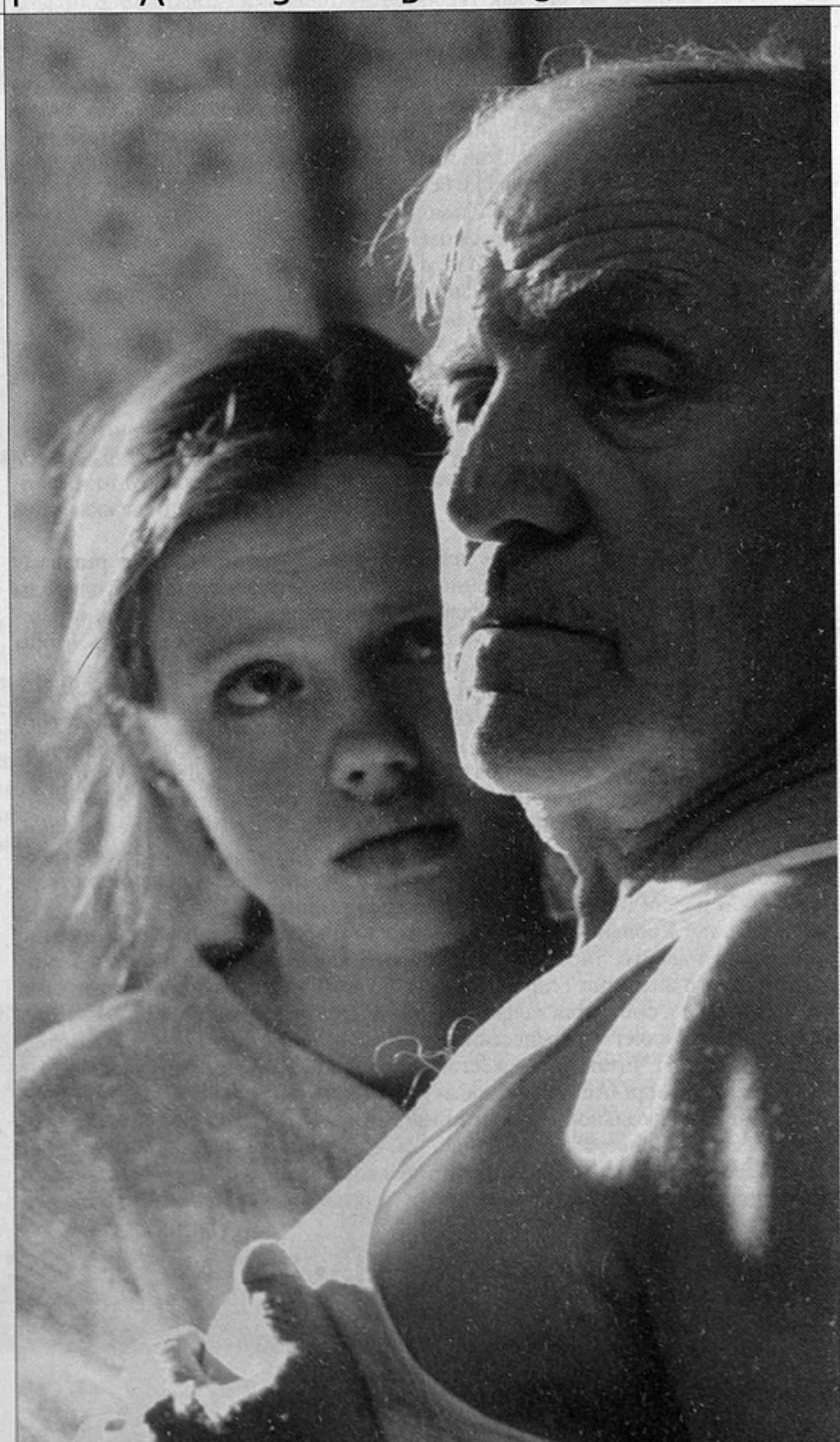
катором из маоистской госбезопасности. Этот последний казус — вопиющий.

Даже не зная сюжета скандальной пьесы, зритель не может питать никаких иллюзий относительно половой принадлежности Джона Лона в «М.Баттерфляй». Загримированный мужик говорит басом и вовремя напоминает своему куратору из органов, что женские партии в китайской опере всегда исполняют мужчины. Только Джереми Айронс слеп и глух, ничего не видит и не слышит да еще ухитряется годами заниматься любовью с мужчиной, не догадываясь о том. Безумен ли он, как герой «Отчаяния» Набокова и Фасбиндера, считающий своим близнецом ничуть на него не похожего бродягу? Да нет, нормален. Но он действует в соответствии с логикой сна. Сновидец умом понимает, что что-то не так и твой партнер — не тот, за кого себя выдает. Но продолжает все глубже и глубже вязнуть в неконтролируемом кошмаре. Он лишен возможности самоидентификации. Поэтому испытывают такую неловкость и зрители фильмов Кроненберга: как можно идентифицировать себя с экранным героем, который сам себя потерял и бессильно наблюдает за собой со стороны?

Логика сна — логика всех фильмов Кроненберга. Его герои не замечают, когда засыпают, и никогда не просыпаются. Впрочем, не только потому, что не могут проснуться, но и потому, что не хотят — «идут до конца» сна и для «реальности» погибают, как правило, насильственной смертью. Они ни за что не скажут, как провалившаяся в Зазеркалье героиня «Что?» Романа Поланского: «Я убегаю из этого фильма». (Кстати, «eXistenZ» — едва ли не первый фильм Кроненберга, где герои остаются в живых, но это озадачивает и пугает еще больше, чем гибель их предшественников.) Компьютерная игра для Кроненберга — всего лишь один из многочисленных псевдонимов сна. Компьютерный вирус, поражающий машины, — той же природы, что вирусы, поражающие людей в его ранних опытах. Просто в «М.Баттерфляй», единственном как будто «реалистическом» его опусе, эта логика сна очевиднее, чем в «фантастических» «Видеодроме» или «eXistenZ».

Мне кажется, что следование логике сна вовсе не противоречит реализму Кроненберга. Кинематограф именно в силу своей реалистической природы идеально предрасположен к сюрреалистическим сновидениям. Это единственное из искусств, которому не требуется сначала имитировать реальность, чтобы затем перейти на иной уровень. Реальность уже здесь, уже на экране, она явлена непосредственно, и чем она достовернее, тем страшнее сон. В этом Кроненберг близок, как ни странно, Алексею Герману, в последнем фильме которого быт достигает такой плотности, что не может быть уже ничем, кроме горячечного бреда допившегося до чертиков генерала. Или — Серджо Леоне, у которого львиную часть «Однажды в Америке» занимают такие убедительные опийные грезы Нудля. У Германа генерала преследует наглый двойник, вытесняющий его из жизни. У Леоне не постаревший за тридцать пять лет друг исчезает в чреве мусороуборочной машины. У Кроненберга проделывают в пояснице отверстие, чтобы подсоединить к модему. Вот и вся разница.

Очевидно, Кроненберг идеально подходит на роль «экранизатора» именно таких экстремальных писателей, как Берроуз, или Баллард, или Хантер Томпсон (но тут его опередил Терри Гиллиам). В своей писательской ипостаси они, как ни печально, смотрятся калеками. Графоманский поток сознания записных наркоманов утомляет — перенесенные на бумагу сны не способны увлечь практически никогда. Читать их — жестокое испытание. В экранном же варианте «Голый завтрак» или «Автокатастрофа» убеждают и затягивают именно благодаря реальной-сюрреальной природе кино. Хотя собственные сны Кроненбергу удается «записать» несравненно лучше, чем чужие. Он преуспел в этом настолько, что все мы обречены, надеюсь, еще бесконечно долго смотреть кошмары этого канадца, похожего на акушера, пастора (см. фото) и серийного убийцу одновременно.



«Ворошиловский стрелок»

В.КОЛОТАЕВ

Расставание с Эдипом

Открытое Фрейдом свойство речи — проговариваясь, являть правду — постоянно привлекает внимание отечественных исследователей языка и литературы. Так, Елена Стишова в своей недавней интересной статье о фильме С.Говорухина «Ворошиловский стрелок» пишет следующее: «Из проговорок выстраивается потаенный сюжет картины, более значимый, на мой взгляд, чем сюжет внешний»[1]. «Чтобы держать зрителя в напряжении», Говорухину приходится «гнать картину». Он «в спешке нечаянно проговаривается, умалчивая одно и выпячивая другое»[2].

Трудно отказать Е.Стишовой в тонком профессиональном чутье. Она сумела нащупать основные смысловые узлы «Ворошиловского стрелка», главным из которых является «нерусская» психология главного героя, точнее, полное отсутствие связей данного характера с духовной, культурной традицией России. «Такого на Руси еще не было, — пишет автор, — чтобы убивший даже лютого врага не маялся, не пошел сдаваться»[3]. И действительно, Говорухин создает новый тип героя. Можно сказать и по-другому: он воссоздает в разных героях своих фильмов один-единственный характер, который отвечает его собственным идеалам, как бы делегируя самую сокровенную часть своего «я» героям-одиночкам, индивидуалистам, носящим закон и возмездие внутри себя. И если говорить о прототипах «стрелка», то их следует искать не в Петербурге Достоевского, а скорее на просторах Дикого Запада.

Однако критик не рискует забираться в такие дали. Оставив тему раскаяния, вернее, отсутствие оного у героя Говорухина, Стишова переводит свой анализ в привычное социологическое русло. Мол, основная тема фильма — социальный конфликт между «новыми русскими» и «униженными и оскорбленными». Мораль: режиссер призывает Русь к топору, а это не есть хорошо. «В фильме ирония вытеснена сверхценной идеей социального мщения и необъявленной классовой войны. Тем самым нас возвращают во времена «ворошиловских стрелков», во времена жесткой классовой морали, когда метафизика автоматически отменялась — как блуд и ересь»[4].

Между тем ну как не заметить, что топор — в данном случае кухонный топорик — здесь ни при чем. Поняла ведь Стишова, что «был, по крайней мере,

---

Фильм «Ворошиловский стрелок» С.Говорухина вызвал дискуссию на страницах «Искусства кино» (см. статьи Е.Стишовой «Стрельба в цель», 1999, № 8; Д.Быкова «Записки заложника», 1999, № 10; В.Матизена «Не надо делать из мухи слона», 2000, № 2. Не остались в стороне и читатели. В качестве одного из откликов мы получили статью В.Колотаева — доктора филологических наук из Ставрополя. Опираясь на методы психоанализа, автор предлагает весьма неожиданную и, на наш взгляд, интересную трактовку фильма.

[1] Стишова Е. Стрельба в цель. — «Искусство кино»», 1999, № 8, с. 28.

[2] Там же.

[3] Там же, с.30.

[4] Там же.

еще один способ реакции деда на случившееся, куда как более в характере русского человека и артиста Ульянова, — с топором... броситься на обидчиков сей же миг, разнести в прах притон»[5]. Поняла, но оставила без развития тему необычной, «не нашей» психологии стрелка. «Ворошиловский стрелок» С.Говорухина то ли глух к нашему историческому опыту, то ли осознанно его отвергает. Фильм возвращает нам ту невменяемую Россию, которую и впрямь хотелось бы... нет, не потерять и не забыть, но оставить в прошлом — как трагический урок»[6].

Говорухину действительно чужд наш исторический, культурный и духовный опыт. Он его, возможно и сознательно (нам, правда, кажется, что бессознательно, но дело не в этом), отвергает. Это, пожалуй, самый идеологически прозападный кинематографист, который уже в «Пиратах XX века» (где был автором сценария) попрощался с Россией. Никаких православных сентенций не найти у этого художника, никакой соборности и совкового коллективизма. Всему этому противопоставляется индивидуализм, собственное «я» как мерило всех ценностей. Экспроприаторам с классовой — читай: коллективной — моралью быдла и не снились возможности одиночек Говорухина.

К сожалению, Е.Стишова не заметила, что невменяемой в фильме оказывается как раз-таки Россия молодая, «новый русский». Это сын полковника сбрендил, не выдержал нагрузок, которые предложил старикан. Герой Ульянова — вот кто действительно «новый русский». По сравнению со «стрелком» насильники с их милицейской крышей — так, мелкая сошка. Это герои старой, отживающей, архаической России. Они продолжатели традиций советского телефонного права, а возможно, и с дореволюционных времен идущего порядка, когда свой покрывал своего, все решалось по-родственному, обиженному предлагали отступного, а дело клали под сукно... С этими «детьми» (в том, что они насильники, и проявляется прежде всего их слабость, инфантильная позиция) — теперь уже по факту, буквально не способными к репродуктивной функции — и попрощался режиссер на оптимистической ноте. И папа-полковник получил пулю от сына именно потому, что связан со старой русской казенно-патриархальной традицией.

Так что вняв интуиции Е.Стишовой, попытаемся заново объяснить фильм с позиций психологии бессознательного, той самой «фрейдовни», на которой густо замешен фильм Говорухина. Поэтический язык этого фильма — речь талантливого художника, которая обречена на сбой, на обнажение внутренних противоречий, на демонстрацию ошибок, сквозь них и проступает правда. Подобных ошибок нет в менее качественной продукции, например в «Любить по-русски» Е.Матвеева, где все логично, все умещается в контекст социального конфликта. У Говорухина конфликт надсоциальный, находящийся по ту сторону принципа классовости и партийности. Природа этого конфликта архаична и универсальна, то есть способна реализоваться на разном культурном материале, в разном временно́м контексте.

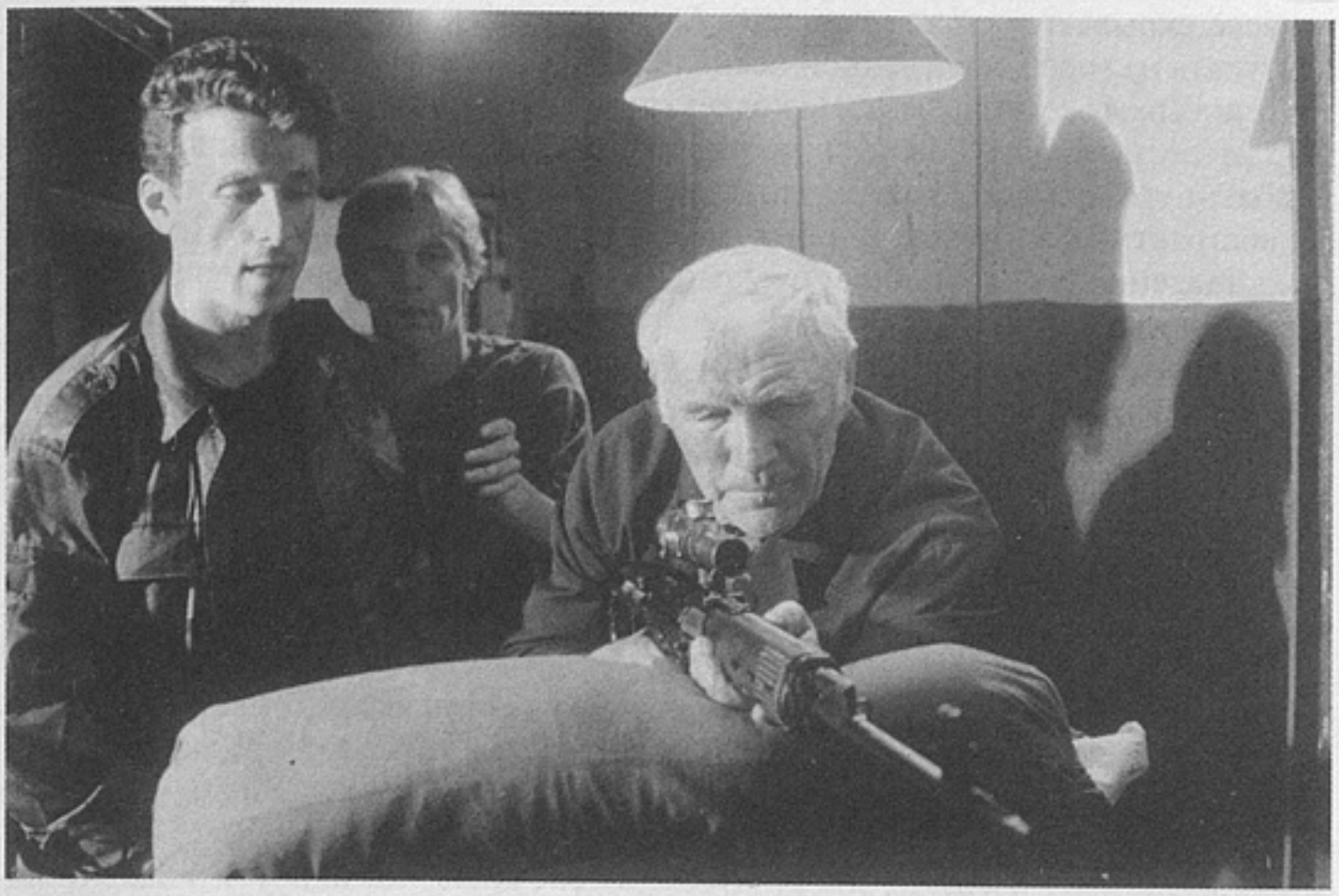
Погружение в архетипическое происходит уже в самом начале фильма. Акт не метафорического, а буквального изнасилования сталкивает нас в архаические глубины и лишает всякой продуктивной перспективы разговоры о социальной подоплеке картины. Впрочем, допустим, что аллегория здесь все-таки присутствует: обесчестили девушку, невинную дурочку, скажем, Россию. Но интересно, что планы внучкиных телес (ноги, открытый животик, грудь) как-то уж слишком отчетливо намекают зрителю на ее сексуальную привлекательность (не выпустил же Говорухин свою героиню в целомудренном сарафане до пят). Дело в том, что наша дурочка — сексуальный объект в чистом виде. Объект, лишенный даже зачатков субъективности. Этот объект желания уже не оберегает от посягательств сакральный авторитет матерого вожака. Он постарел. Утратил былое могущество. И как только покровитель-дед потерял бдительность, внучку тут же прибрали к рукам молодые самцы.

Отношения деда и внучки сугубо сказочные. Дед-паук держит красавицу в своем подземелье и не выпускает из укрытия. Строгий наказ перед уходом: «Никому не открывай, никого в дом не впускай». Однако тем, что, нарушив запрет,

---

[5] Там же.

[6] Там же.



«Ворошиловский стрелок»

открыла и впустила на порог добра молодца — участкового, внучка спасает деда (участковый сообразил что к чему, забрал ствол, чем и помог деду избежать ареста). Нарушение запрета, как известно, — путь к взрослению, отказ от инфантильной, пассивной позиции, постепенное превращение из объекта в субъект.

Насильники же к фазе символического взросления даже не подступают. Они дети, для которых так и не наступил миг ответственности, утраты невинности, время, когда оказываешься не перед зеркалом, своим собственным отражением, которое тебя зачаровывает, а перед малоприятной реальностью. Насильники из «Ворошиловского стрелка» — «жеребцы-пробники» Шкловского: сделали свое дело, и в сторону. Они бесплодны, а посему — обречены.

Миф о социальном мщении не срабатывает еще и потому, что режиссер не случайно много раз подчеркивает: насильники живут в доме напротив. Ну какое здесь социальное расслоение и социальное мщение? Кому мстить? Однокласснику Вадику? Это скорее сюжет из эпохи позднего застоя. Тогда было принято у партийных руководителей средней руки выделять своим недорослям жилье, чтобы кушать ходили к маме, а все остальное у себя в квартирке.

Именно с подобными пережитками прошлого, персонификацией которого являются насильники и их покровители, сталкивает своего героя Говорухин. Именно с ненавистной ему малопродуктивной психологией совкового коллективизма расправляется режиссер с помощью «стрелка». Представители старой России не выдерживают встречи с реальностью, с носителем иной идеологии, определяющей в качестве высших ценности индивида, субъекта.

Жертвой наведения порядка по-говорухински становится в буквальном смысле «жертва», точнее, наша ветхозаветная психология жертвы. Вот герой Пороховщикова — полковник милиции: он слабый, он просит подчиненного, а не приказывает. Он олицетворяет функциональную деталь того самого идеологического механизма, который испокон веку культивировал в своих подданных мироощущение жертвы. Эта система оказывается на поверку слабой и неэффективной. Ей на смену приходит другая. Она «зрячая», она не бьет по своим: мощная оптика, плюс убойная сила — и порок, точнее, психологический комплекс наказан, устранен.

Нужно быть совершеннейшими дикарями, чтобы апеллировать к топору, к бунту, к стихии. Такого развития событий Говорухин в принципе не допускает. Его герой — личность, стало быть, и поведение свое строит осмысленно. Ведь если в состоянии аффекта стукнуть обидчика кухонным топориком, то получится, что с меня как с личности спрос никакой. Это, мол, не я, меня здесь вообще не было. Рукой водило чувство. Да и фактор справедливости. Тут появятся свидетели, а это какой-никакой народ. Народ, мы знаем, всегда прав. Где-то

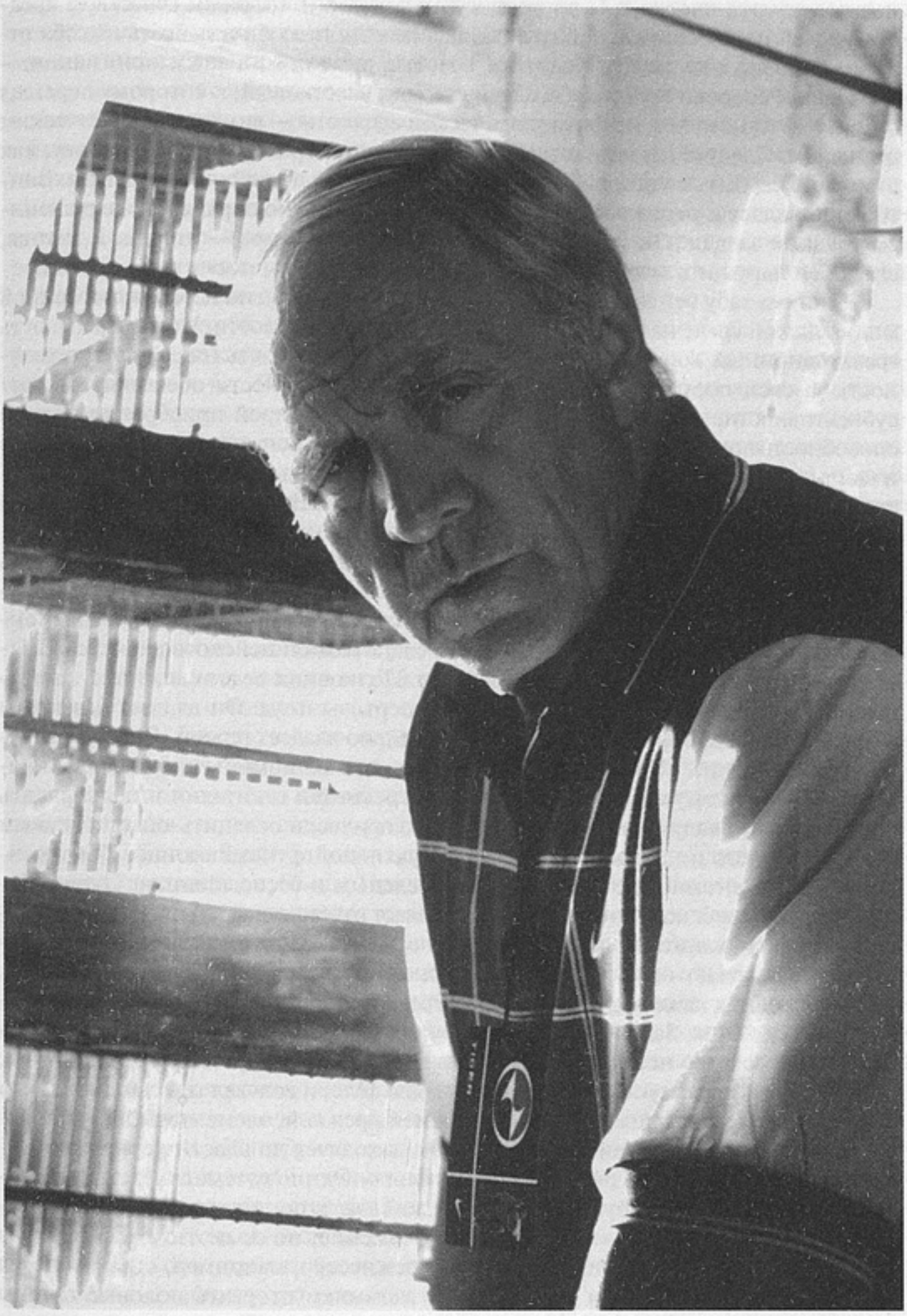
в массе скрывается справедливость. Апеллировать к массе для Говорухина — наступать на горло собственной песне. Как и снимать ответственность с субъекта, списывая все на аффект. На коллективное бессознательное, как и на соборную ответственность Говорухину откровенно наплевать. Есть личное дело оскорбленного мужика. Его обидели, он и получает причитающееся с обидчиков. Не абстрактный закон должен быть удовлетворен, а личная честь. Не народное представление о справедливости, которое бог весть как переменчиво (сейчас девчонку жаль, потом послушают следователя, определят, что сама пошла, дура, и решат, что наказывать подонков все-таки не стоит, жалко), должно восторжествовать, а мое индивидуальное чувство справедливости, мое «я». Его опасно бередить. Вот что должны наконец понять все. Традиционному государству не выгодно, чтобы в жертве просыпалось чувство личного достоинства. Закон на стороне обидчиков: по закону-то ничего и не было, все улики, пардон, смыты, процессуальный кодекс при сборе материалов, как водится, нарушен... Словом, дело известное.

Как-то раз Андрей И, опять же на страницах «Искусства кино», выразил вот такую мысль: если бы у каждого из нас был за плечами автомат (или винтовка в сарае), мы бы не грубили друг другу в общественном транспорте. Куда уж до изнасилования. Нельзя оскорблять личность, это очень опасно в странах, где чувство собственного достоинства воспитывается. Например в Чечне. Говорухин это знает. У нас же вековая идеологическая система культивирует психологию жертвы. Не мужское это дело — звать Русь (или хотя бы соседских мужиков) на обидчика. Не стоит обращаться к закону, цель которого не карать преступников, а подавлять твою нарождающуюся субъективность. Как это ни странно, мы уже выросли настолько, чтобы и без государства понимать, что такое хорошо и что такое плохо, где по любви, а где по принуждению. В это трудно поверить, но это так. А чтобы мы сами в это не поверили, нас путают юридической казуистикой: это же самосуд, а при самосуде страдает невинный и т.д.

Можно, конечно, развить тему о революционном правосознании. Мол, в революцию, при большевиках было то же самое: полагаясь на классовое чутье, расстреливали белоручек. С небольшой только оговоркой, снимающей с Говорухина всякие подозрения в его симпатиях большевикам: тогда людей расстреливали не за преступление, а за принадлежность к иному миру. За то, что носили золотые погоны или корсет. Одно дело наказать барина за то, что он надругался над крестьянской дочкой, а другое — убить человека за то, что он дворянин. В этом отличие позиции героя Говорухина, которую нельзя интерпретировать в русле большевистской правовой диалектики или слепого русского бунта.

Говорухин не перестает настаивать, что у «стрелка» — точное оружие с оптическим прицелом, что «стрелок» — виртуоз. Это, конечно, условность: старик не может так быстро овладеть искусством меткого боя. Но без подобных условностей не составилось бы произведение одаренного автора. Кажется парадоксальным, но менее талантливые картины обладают более очевидной внутренней логикой, в них нет противоречий, какие обнаруживаются у Говорухина. Здесь же властвуют иные законы. Кажется не случайной вся тематика, связанная со зрением. Дед, перед тем как начать отстрел, подходит к насильникам и пристально на них смотрит. Он тщательно изучает цель, чтобы не промахнуться и не попасть в невинного. «Я запоминаю», — отвечает он одному из подонков, когда тот грубо спрашивает его: «Чего смотришь?» Он смотрит, он полагается не только на зрение, которое может подвести, но и на оптику. Выбор оружия возмездия также не случаен. В традициях русского бунта — пустить красного петуха, навалиться гуртом... Фактор разъяренной, ослепленной жаждой крови толпы здесь исключен в принципе. Исполнитель наказания полагается не на чувство, ослепляющий экстаз, а на холодный рассудок, расчет, твердую длань и ясное око. В этом случае есть гарантия, что не раздавят по ошибке невинную душу или не сожгут правого вместе с виноватым.

Право карать — достояние личности, вышедшей из-под власти дискурса, сложившей с себя обязательства слепо следовать нормам и правилам речевой организации. Герой, за которым тянется длинный шлейф идеологических штампов, на наших глазах прозревает. Дожив до преклонного возраста, он заявляет о рождении себя как субъекта. Только сильное и зрелое «я», готовое на смертель-



«Ворошиловский стрелок»

ный риск, способно на акт возмездия. Тот, кто полагается на справедливость уголовного закона или стихию бунта, остается слеп. Так и не подозревая об этом, индивид может плыть в потоке языка до полного в нем растворения. Невидимая и слепая сила дискурса уничтожит играющего по заведенным правилам.

Уже не раз говорилось о слепоте и агрессивности дискурса, о его стремлении пожирать самое себя. Эти конституционные принципы дискурса наглядно демонстрирует заключительная сцена фильма, когда сын тяжело ранит отца. В отличие от зрелого и зрячего субъекта — героя Ульянова, — незрелое, неродившееся «я» сына полковника милиции стреляет «по своим», по отцу. Это «я» слепо и деструктивно. Здесь продолжается противопоставление двух культурных организаций, двух систем — сложной, символической и простой, примитивной, работающей с иной группой знаков. Первая система — совершенно новое явление для русской культуры. Она утверждает себя за счет становления слож-

ных структур личности, за счет роста субъективности. Главным качеством представителей новой социальной группы является их способность брать на себя ответственность, отвечать за поступки. «Новые русские» в нашем понимании — это Иван Федорович и в еще большей степени участковый, к которому перешел символ личностной, а не физиологической зрелости — винтовка с оптическим прицелом. Следует сказать, что оружие не просто переходит по наследству, как это могло бы быть во второй, менее развитой группе. Герой им овладевает. Винтовка попадает к участковому, после того как он удачно справляется с решением трудной задачи. Он умный, хитрый, но самое главное — он, как и внучка, способен нарушить запрет, наложенный на него «старшими».

Система табу регламентирует его поведение в предельно иерархизированной милицейской среде на уровне дискурса детскости, незрелости. Чтобы преодолеть гравитационный порог дискурса, необходимо одно — взять на себя ответственность за свой поступок. Принятие на себя ответственности обеспечивает рост субъективности, дает выход из-под власти дискурса. Герой приобретает редкую способность правильно оценивать ситуацию, видеть и понимать вещи, невидимые и непонятные для представителей примитивной социальной группы, «старых русских» — молодых насильников и папы-милиционера. Эта способность видеть расценивается как метафизическое свойство субъекта в отличие от объекта.

Ведь каким слепцом должен быть герой Пороховщикова, чтобы не заметить пулю в диване, не вычислить траекторию ее полета и в считанные секунды не определить, из какого окна велся огонь! Но это слепота не профессиональная, а онтологическая. Говорухин показывает, что слепота милицейского дискурса является главным принципом его организации. Полковник ведет следствие, опираясь на объективные данные дознания, экспертизы и т.д. Он владеет казенным языком, правильнее сказать — язык безраздельно владеет героем. Вот его типичное высказывание: «У всякого преступления есть экономический след». Но пока он шел по этому следу, персонажам отстреливали гениталии и подобрались вплотную к его чаду, чтобы отнюдь не метафорически ослепить-оскопить уже и без того слепого и неспособного к репродуктивной функции юнца. Погруженность в язык штампов делает полковника слепым и беспомощным. Папа-ребенок, большой ребенок, который перекладывает ответственность на других, пытается «просить» капитана, чтобы тот отвез насильников не в отделение, а в управление, подключает начальника следственного отдела, который закрывает дело, папа-полковник даже подмогу с собой берет, чтобы разобраться со стариком, — ведь так положено. За него всё делают другие. Подобные жесты — демонстрация слабости героя, его неспособности брать игру на себя. Другое дело участковый, который догадался, пусть и не сразу, как было дело, и доказал тем самым, что его оптическая система сложней и продуктивней прежней, элементарной.

Представители примитивной системы находятся во власти первичных инстинктов. Не случайно Говорухин ввел в фильм Эдипову тематику: сын бессознательно, незряче, вслепую стреляет в отца. Тема отце- и детоубийства занимает в русской культуре исключительное положение, но ее не стоит связывать с личной психологической проблематикой режиссера, например, страхом перед молодыми преемниками и агрессивным желанием оторвать половые органы подбирающимся к Олимпу «структурным лингвистам». Это некорректное отождествление автора с его героями в духе вульгарного психоанализа мы отвергаем. Эдипову линию сюжета следует рассматривать лишь как подсистему, элемент более сложной организации, где она играет роль второстепенного члена предложения. Появление Эдиповой коллизии в конце фильма возвращает нас к его началу — сцене изнасилования. Оба акта обнажают архаический пласт реальности, срывают, так сказать, покровы культуры и возвращают зрителя к ее отправным точкам.

Судьбоносными моментами рождения культуры, по Фрейду, являются отцеубийство и овладение условной матерью — женщиной из гарема убитого и съеденного сыновьями вожака первобытной орды — отца. После убийства отца и удовлетворения похоти в гареме убиенного братьям стало так плохо, что дальнейшее пребывание в стае оказалось невозможным. Так обозначился распад первобытной орды. Раскаяние отцеубийц в содеянном оставило след в генетической памяти потомков. Культура возвела систему запретов, предусматриваю-

щих страшные наказания за грех кровосмешения. Так или иначе, но культура немыслима без сложных символических порядков, встающих между первичными инстинктами и способом их удовлетворения. Неприкрытое проявление агрессивности или сексуальности воспринимается как регрессия. Сложный символический язык культуры свертывается в этом случае до элементарных базовых понятий, первичных означаемых. Акт убийства и изнасилования — наиболее яркое, открытое проявление редукции языковых форм культуры к простейшим видам. Откат к нулевой отметке индивидуального или общественного развития. Личностный рост, овладение языком культуры, напротив, связан с переводом деструктивных и сексуальных проявлений из непосредственных актов в опосредованные, символические действия.

Как известно, бессознательное проявляет себя в момент ослабления контролирующих структур сознания, например, во сне, в момент кризисных состояний психики и т.д. Происходит артикуляция инстинктов на языке самих же инстинктов. Агрессивность выражается в убийстве, сексуальность — в изнасиловании. В эпоху революции, как ни в какое другое время, больше всего убивают и насилуют, причем, что самое страшное, открыто. Большевистская идеология, об этом уже не раз говорилось, работает с языком инстинктов, апеллирует к бессознательному, выстраивая свои речевые порядки, как кальку с него. «Грабь награбленное» — фрагмент незамысловатой большевистской риторики, содержащей призыв к насилию и обеспечивающей алиби насильнику, полное устранение сверх-«я». Говорухин прямо указывает на то, что насильники в его фильме — прямые наследники революционной идеологии, стихии русского бунта. Один из них едва ли не буквально воспроизводит большевистский лозунг: «Не даст — отнимем».

В фильме Говорухина поведение «новых русских», которые стреляют в отцов и насилуют женщин, свидетельствует не о сиюминутном регрессе. Апелляция к инстинктам — это норма, способ существования данного дискурса. Речевое поведение «новых старых русских» стремится к воспроизводству архаических форм бытия. Закон отцов поддерживает их. Конец этим устремлениям кладет нарождающийся субъект. Причем это даже не Иван Федорович, который, как ни крути, тоже оказывается во власти архетипических комплексов и отнюдь не метафорически кастрирует-ослепляет «новоявленных Эдипов». Роль «стрелка» — промежуточная, он лишь фаза роста, сопоставимая с внешней речью ребенка. Страх кастрации необходим субъекту как внутренняя, психическая реальность. Символическое орудие наказания — винтовка с оптическим прицелом — карающее око, оно не должно иметь автономного статуса, разгуливать по улицам, как гоголевский нос. После того как космический порядок восстановлен, древнейшие элементы языка подлежат изъятию из современной лексики, им там не место. «Инструмент» изымается и присовокупляется к садовому инвентарю и прочему хозяйственному весьма древнего происхождения хламу. Параллельно прекращается свободное существование другой архаики: простреленного папы-полковника, не справившегося со своей ролью сверх-«я», и вышедшего на поверхность бессознательного — свихнувшегося сына, которого поместят в лечебницу для умалишенных.

Таким образом, сколько бы ни рассуждал Говорухин о преступной власти «новых русских», олигархов, приватизаторов и молодых реформаторов, следует делать поправку на то, что это речь человека, который в своем искусстве давно и последовательно выражает нечто обратное — новую для России, протестантскую по сути идеологию и мораль индивидуалиста, «одинокого стрелка». И чем сложнее риторика Говорухина, тем очевиднее противоречия, тем больше возможностей увидеть сквозь них правду. Примером может служить его герой, по профессии машинист-железнодорожник. Это самый расхожий штамп большевистской идеологии. Сколько надежд было связано у Ленина с путейцами — авангардом пролетариата. Сколько песен сложено о паровозе — символе коммунизма. А вот надо же, чем гуще идеологический замес, тем очевиднее оговорка. Именно этот правоверный советский герой являет миру иную, принципиально несоветскую ментальность. И в его лице Говорухин прощается со всей коммунистической мифопоэтикой, отправляя старенький паровоз на металлолом.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Мужчина и три его женщины

«Оратор»

> Свободен духом тот, кто перестал ощущать историю как внешне навязанную, а начал ощущать историю как внутреннее событие в духовной действительности.
>
> **Н.Бердяев**

Нынешняя свобода выбора (в том, что касается высказывания и изображения) изумляет не предпочтениями — они разгадываются легко, — а скорее отказами и самоотводами. Именно здесь мы попадаем в сферу иррационального, в подполье коллективной души с ее комплексами и неврозами. Понятно, почему постсоветское кино одно время зациклилось на обличении «проклятого прошлого», мочиловке коммунистических вождей, кровопускании и криминале. Убийственный нигилизм героев тоже не слишком озадачивает — это реакция на засилье нормативно-насильственного идеализма-романтизма. Отцы ели кислые яблоки, а у детей оскомина.

Но почему наше новое кино, отринув ненавистную мифологию, вместе с ней отринуло отечественную историю? Почему история для него лишь беспросветные семьдесят лет советской власти, профанное время, бесконечный тупик? Чувства историзма у нас не больше, чем в первобытном мире, который ориентировался на стихии и ими управлялся. Но в прачеловеческом космизме было хотя бы величие, был пиетет перед высшими силами, были табу и тотемы. Иными словами, был иерархический порядок вещей — свидетельство моральных устоев. Наше кино зависло между небом и землей, в пространстве, где обитают низкие, непросветленные сущности. И все его губительные отказы означа-

---

«Оратор»
Автор сценария и режиссер Ю.Разыков. Оператор У.Хамраев. Художник Д.Абдурахманов. Композитор Я.Яновский. Звукорежиссер Н.Шадиев. В ролях: Б.Адылов, Л.Интаева, Д.Закиров, А.Алиходжаева, Н.Рахмонова, Ш.Хабракулова. «Узбекфильм». Узбекистан. 1999.

ют бессознательное выпадение в архаику, в тьму хаоса — так, согласно науке, реагирует коллективная подкорка на «потрясение основ».

Мне всегда казалось, что чувство истории — это и есть ощущение себя в определенной культуре. Лидия Гинзбург в «Записных книжках» пишет: «Литературное восприятие требует либо сочувствия, либо чувства истории». То есть, по Гинзбург, историзм, будучи категорией мировоззренческой, прежде всего связан вовсе не с идеологией, как нам вдалбливали, а с культурой, каковая одаривает личность чувством прекрасного. Свежее доказательство тому — документальный фильм «Обыкновенный большевизм» Е.Цымбала, исторический вроде бы по определению. Монтаж архивных кинодокументов, изобличающих большевиков как преступников против собственного народа, лишь обострил ощущение капитуляции мастеров экрана перед собственной историей, перед трагическим опытом поколений. Истоки и смысл русского коммунизма — духовно-религиозная, ментальная праоснова Октябрьской революции в картине не тронута. Богатый советский опыт переписчиков истории повлиял на авторов «Обыкновенного большевизма»: они ваяли свою вещь, ведомые одной, но пламенной страстью — ненавистью к большевикам. И полагая, видимо, что вещества ненависти вполне достаточно, чтобы добраться до истины.

А я чего-то ждала от этого фильма. Быть может, этого самого историзма. Позабыв про то, что историко-революционный жанр уже лет десять как перекрестили в историко-контрреволюционный. У нас и впрямь нет чувства «золотой середины». У нас — либо к сердцу прижать, либо к черту послать. Перестроечное кино родило один только фильм, где был явлен качественно иной подход к событиям революционной истории, — «Миф о Леониде» Д.Долинина по сценарию П.Финна. Но именно из-за новизны подхода фильм, законченный в бесславный период многокартинья, в 1991-м, был не понят и не принят, хотя и привел в восторг нескольких авторитетных критиков, включая С.Добротворского и М.Трофименкова. Темная история устранения Кирова, убитого в том же 34-м году, что и Рём, ставший бельмом на глазу рвущегося к абсолютной власти Гитлера, — эта полная недомолвок и неясностей коллизия развернута в картине не криминально-политической, а психопатологической своей стороной. Героем становится вовсе не жертва, а палач, не Киров, а Николаев. В технологии политического убийства авторы видят частный случай технологии тоталитарной власти, где, как в зеркале, отразилась ситуация середины 30-х. Я бы назвала ее эзотерической. Это была короткая, но невероятно мощная вспышка сложившегося в результате «перековки» квазирелигиозного сознания, вошедшая в историю формулой «монолитное единство партии и народа». Главным признаком «монолита» был добровольный отказ от ценностей частной жизни — несмотря на то что частная жизнь все-таки продолжалась. Вот что писал по этому поводу в заметках, датированных 1960 годом, В.Молотов, большевик-ленинец, который оставался в высших эшелонах советской власти вплоть до 1957 года: «...Стремился же я прожить жизнь так, как полагается революционеру, пролетарскому революционеру. Все остальное было и остается для меня второстепенным, в том числе и семья, и все прочее. Конечно, у меня было самое теплое и самое искреннее стремление быть душой и телом вместе со своими близкими, с женой и дочкой, с родными. Но признаюсь, что никогда не ставил этих стремлений на первое место...

Жизнь поставила этот вопрос передо мной со всей определенностью, и не раз мне пришлось выбирать... Я ставил на первое место не мои чувства к близким мне людям, а возможность быть, сделать больше и больше для дела, которому посвятил себя, свою жизнь. В 1948 году меня заставили разойтись с женой, которую я любил и люблю всей душой...» («Субботник НГ», 4 марта 2000 года).

Сталин качал из масс энергию либидо, направляя ее на нужды партии. Со знанием дела играл «инстинктами полулюдей». Эрос и Танатос шли рука об руку на чудовищных ристалищах, когда толпа, стоя под трубой репродуктора, в экстазе требовала смерти то членам правой оппозиции, то членам Промпартии... Так рождался «эрос невозможного» (А.Эткинд).

Закомплексованный коротышка Николаев был целенаправленно доведен спецслужбами до безумия ревности и в состоянии аффекта прямо в Смольном застрелил Кирова, к которому ревновал свою жену, монументальную, как «девушка с веслом». А Молотов, в тонкостях знающий политтехнологии своего

времени, стерпел, когда его жену Полину Жемчужину арестовали, а потом четыре года держали на Лубянке и в казахстанской ссылке. «У меня было мало сил, чтобы открыто восстать против Кобы», — признается он в своих автобиографических заметках.

Юсуп Разыков в «Ораторе» предлагает третий вариант мужского поведения в сходной ситуации. Персонаж, видимо, наш современник, который ни разу не появится на экране, за кадром рассказывает про своего деда, по чистой случайности угодившего в жернова революции, уцелевшего и в конечном счете даже преуспевшего. В финале мы застаем героя в подмосковном пансионате для ветеранов партии в окружении заботливого медперсонала и с журналом «Новый мир» в руках. Нарратив складывается из рассказов внука про деда, слышанных им от тетушек и бабушек. Так что перед нами чистый апокриф, и это стилевой ключ фильма. Внук строго держит дистанцию по отношению к событиям революционного прошлого, в которых участвовал его дед. Первые годы революции в Узбекистане, сообщает он, воспринимались как конфликт большевиков с царской властью. Вот, пожалуй, и вся информация, которой располагает внук. Он не только не идентифицирует себя с дедом, на которого очень похож, как твердят близкие, — он решительно уклоняется от оценки его поступков, вынужденных и добровольных. Впрочем, как выясняется, подневольных действий было много больше.

Все началось с внезапной кончины старшего брата в тот самый час, когда Искандер (Б.Адылов) вернулся домой с юной невестой, купив ее у братьев-разбойников за пятнадцать царских рублей. Согласно мусульманскому обычаю Искандеру как младшему приходится жениться на овдовевших женах брата, а уж потом, после сороковин, в узком семейном кругу справляется его свадьба с Айдым, ставшей младшей женой. Женщины оказались дружными, работящими и преданными Искандеру. С ними он чувствовал себя как у Аллаха за пазухой. Но идиллия была грубо нарушена: однажды ночью раздался стук в ворота и непуганый еще Искандер, гостеприимный хозяин, верный обычаю помогать попавшим в беду, впустил на порог двоих, не зная, не ведая, что это сама судьба пришла за ним. Искандер приветил в своем доме двух профессиональных революционеров. Ему и в голову не пришло, что таких в приличный дом не пускают. Рассказчик же представляет нам этих двоих — со знаковыми именами Марк и Владимир — опасными экстремистами. Словом, Рассказчиком владеет совсем иная мифология Октябрьской революции, далекая от идеи социальной справедливости и близкая к идее ничем не ограниченного своеволия и разбоя. Для Рассказчика революция — явление прежде всего импортированное, спровоцировавшее великую смуту, крушение векового уклада, кровопролитие, расстрелы и страх.

Когда Искандер, попав случайно в толпу митингующих, был опознан Владимиром прямо с трибуны и представлен соотечественникам как сочувствующий революции, его дальнейшая участь была решена. Его рекрутировали в Красный караван и отправили в длительную экспедицию по реквизиции хлопка у населения. «Национальный кадр», к тому же владеющий русским языком, Искандер на виду у пролетарской власти — он пропагандист, агитатор и переводчик. Свидетель драматических событий первых лет революции и невольный их участник, хотя изо всех сил старается остаться в стороне, Искандер всем существом чувствует: сотрудничество с властью — плата за относительное благополучие его семьи, а семьей он дорожит как зеницей ока. И когда после очередного бурного митинга, который заканчивается ритуалом срывания паранджи с последующим ее сожжением, Искандер попадает в ласковые объятия своих жен, он счастлив. Он защитил своих женщин, и его семейный очаг не погас.

Режиссер излагает историческую канву сюжета конспективно, выворачивая наизнанку известные схемы и доводя их до гиньоля. Искандеру приходится оглашать приговор ревтрибунала Владимиру, обвиненному в каком-то уклоне от линии партии, и быть свидетелем его расстрела. В скором времени и Марк пускает себе пулю в лоб, поняв, что его обвели вокруг пальца басмачи. Но оба революционера неспроста похожи на персонажей кича и не кровью истекают, а клюквенным соком. Мы сосредоточены на Искандере. Вот человек, который каким-то чудом сумел найти брод в огне. И удалось ему это лишь потому, что его путеводной звездой оставались ценности частной жизни. Кроткие лики трех его жен вдохно-

вляли его. Работая на большевиков, он оставался над схваткой. Басмачи-националисты увлекали его еще меньше. Бахадыр Адылов играет человека, которому чужда идеология. Но это не мешает ему стать «голосом партии», профессиональным оратором. Постепенно Искандер входит во вкус, начинает относиться к себе всерьез. Сам Искандер нутром чует, что оратор на трибуне олицетворяет власть. А уверенное владение русским языком, благодаря отцу, который был «джадидом», передовым человеком своего времени, и отдал сына в русскую школу, невероятно повышает акции Искандера, вызывает к нему не только зависть, но и интерес. Причем с женской стороны. У Искандера, имеющего гарем, этот интерес вызывает прежде всего страх за сохранность своей «семейной ячейки». Ведь не кто-нибудь, а сама Марьям Фазыловна (Л.Интаева), партийная функционерка, яростная большевичка с коброй на боку и папиросой в зубах, положила глаз на Искандера. Карикатурно-пародийный образ «освобожденной женщины Востока» явлен в полном согласии с идеологической стратегией автора, населившего свой визуальный апокриф символами и знаками революционной эпохи в кичевой обработке.

«Оратор»

Появление женщины кренит фильм в сторону мелодрамы. Марьям Фазыловна хочет Искандера, и он вынужден принять ее вызов, чтобы сохранить от разорения свое гнездо. Хватит и того, что его курочкам приходится посещать курсы ликбеза, а то ведь эта экстремистка, того и гляди, заставит и паранджу снять. Марьям, в отличие от Искандера, — женщина глубоко идейная, она верит в победу мировой революции и борется за женское равноправие. В результате одну из жен, самую способную, провожают с причитаниями и рыданиями в Киев учиться. Возвращается она заметно эмансипированной, в берете набекрень, и не остается на перроне, чтобы послушать очередную речь Искандера на митинге. Искандер шокирован...

Но вернулась она необычайно вовремя. Искандер уже покинул свой дом, снимал комнату, чтобы не давать повод для разговоров о «гаремном образе жизни». С этим стало строго. К тому моменту Марьям Фазыловну по доносу товарищей арестовали «за искажение линии партии» и бросили в тюрьму. Там, в тюрьме, и родился единственный сын Искандера, которого тот боялся забрать из казенного дома, дабы не обнаружить свою связь с «врагом народа», пусть и покойным — Марьям умерла родами. И вот тут три его женщины всё взяли на себя. Они забрали ребенка и стали его растить, как родного. Ведь это был сын их любимого мужа и хозяина. Ну а то, что Искандер был классным оратором, а потом стал известным в республике радиодиктором, женщин особенно не занимало. Благодаря ему, они мало что знали о той жизни, что текла за порогом их дома.

Несмотря на то что режиссер радикально дистанцируется от идеологии и не расставляет нравственных акцентов, логика повествования неумолимо приводит нас к нескольким выводам. Революция — действие аморальное, направленное против человека. Выживают в революции, как правило, не идейные борцы, а попутчики-коллаборационисты. А женщины, будь то патриархальные мусульманки, живущие в гареме, или православные христианки, тоже патриархаль-

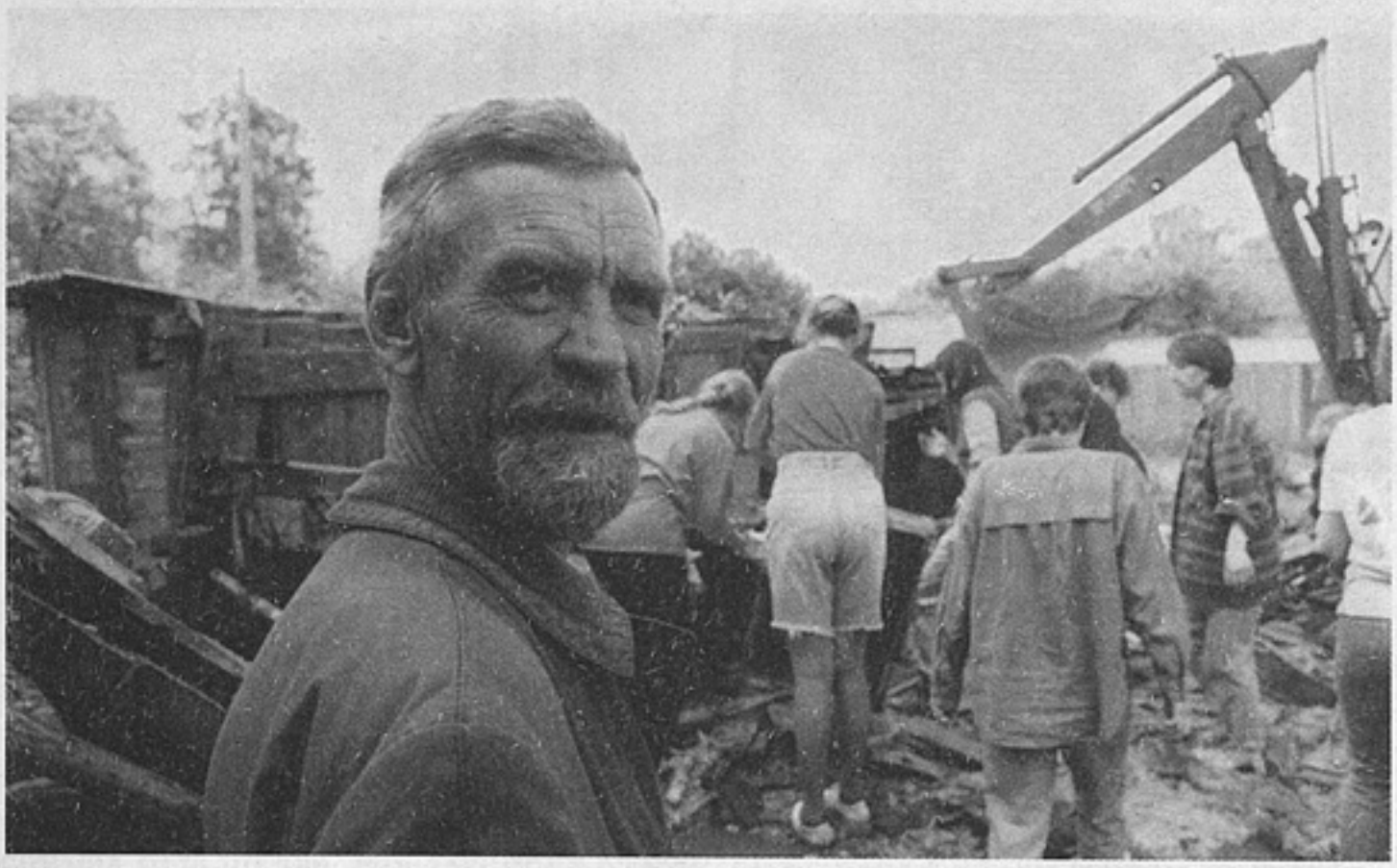
«Оратор»

ные, пусть и из моногамной семьи, и в безумии революции остаются заложницами вечных ценностей, воплощением человеческой нормы. И растят побочных детей, прижитых их мужьями в бурном романе с революцией. Так что в «Ораторе» возникает незапрограммированный гендерный сверхсюжет, который на Западе картину невероятно актуализирует. На МКФ в Берлине, где «Оратор» трижды был показан в конкурсе «Панорама», неизменно возникала дискуссия вокруг гендерных ролей персонажей. И вот что любопытно: те, кто сохранил традиционные гендерные роли, остались живы, прошли сквозь горнило великих перемен. Оратор, всеми правдами и неправдами сохранявший традиционный мусульманский дом, тем самым сохранил любовь как питательную среду для своего сына. Другие же, кто подобно Марьям Фызыловне воспринял революцию как возможность тотального избавления от прошлого и радикальной его переделки, включая половые роли, погибли. Короче говоря, в картине просматривается и эта весьма поучительная типология. Помнится, нам десятилетиями внушали, что «в огне брода нет», то есть в революции нет третьего пути по определению, а если кому-то кажется, что он есть, то это опасное заблуждение, рано или поздно за него придется расплатиться самым жестоким образом. На эту тему был хороший эстонский фильм Элава Неуланда «Гнездо на ветру». Но по мере того как мы избавляемся от идеи всеобщей детерминированости и склоняемся к тому, что все-таки человек определяет обстоятельства, а не обстоятельства — человека, многие вещи из прошлого меняют свои очертания, прочитываются иначе. И наши собственные оценки уже лишены прежнего ригоризма. Ведь появись «Оратор» лет пятнадцать назад, такого героя заклеймили бы как приспособленца, обывателя и труса. А ведь мы к тому времени уже давно не верили в чистоту революционной идеи. Но мифология героев революции, рыцарей без страха и упрека, довлела над нами. Она побеждала реальное знание. Так вот, Искандер был из тех, кто творил эту революционную мифологию, он был профессиональным акыном революции, за что под конец жизни ему полагалась отдельная комната в пансионате для старых большевиков. Конструкция картины такова, что в конце мы лишь наблюдаем главного героя под закадровый комментарий внука. А ведь любопытно, насколько зомбировала самого оратора его исключительная роль в идейной пропаганде и стал ли он внутренне равен той роли, которую играл в партийном деле. Жаль, что в картине нет ответов на эти вопросы. В подобных случаях интерпретации роятся, как мухи в жаркий полдень. Ведь в христианской мифологии Логос, то есть Слово и человек, Словом владеющий, — это и есть Бог. Тот, кто владел Словом, обладал властью. Отголоски этой мифологии есть в «Ораторе», но сама мифологема лишена божественного начала и повернута к зрителю своей прагматической стороной. Ибо вынут главный элемент — вера. Искандер, по сути дела, атеист. Революция для него — обстоятельство жизни, но уж никак не религия. Не сказать, что он исламский фундаменталист. В картине есть план: Искандер в стенах разрушенной мечети — опять же напоминание о богоборчестве большевиков. Да, Искандер как может, где хитростью, где обманом, защищает свой гарем, потому что это его семья и он чувствует себя ответственным за трех слабых женщин. Он защищает свой дом и свой уклад, потому что так жили его предки. А то, что провидение послало ему шанс выжить, шанс в виде ораторского дара, связано с русским следом в его биографии — с детства он владеет русским языком... И здесь мог бы возникнуть обличительный мотив — как в документальном фильме Юриса Подниекса «Голос», снятом в самом начале перестройки. Там речь шла о Борисе Подниексе, отце Юриса, ставшего знаменитым после фильма «Легко ли быть молодым?». В течение долгих лет Подниекс-отец, известный в Латвии диктор, работал на Рижской киностудии, читал тексты для выпусков латышской кинохроники, то есть был голосом официоза. В финале были безжалостные и, на мой вкус, аморальные кадры: пожилой человек, только-только после инсульта, перед зеркалом учится говорить и артикулировать. Ораторский дар на службе у советской власти подавался как постыдное грехопадение. Его оставалось замолить покаянием и аскезой. Было ясно, что по части р-р-революционности авторы фильма не уступят своим прадедам — латышским стрелкам.

У Юсупа Разыкова ничего подобного нет — картина снята человеком, у которого открылось новое зрение. Его оставили демоны идеологии.

МАРИНА ТОПАЗ, СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Улица, на которой мы все живем



«Новые времена на улице Поперечной». Осис

Простодушные зрители делят фильмы на новые и старые. Рецензенты — на удачные и неудачные. Теоретики — на принципиальные и непринципиальные. Принципиальные — своего рода разведка боем. Например, открытие нового направления. Удачные не всегда принципиальны. Скорее это закрепление завоеванной территории, хотя в ней уже нередко содержатся зерна будущей тривиальности.

Развитие кинематографа определяется движением не от удачных фильмов к еще более удачным, но от принципиальных к принципиальным.

В середине 80-х на смену государственной хронике, снимавшейся под знаком коммунистической расшифровки мира, пришло совсем другое документальное кино. В течение двух-трех лет из самых разный студий по всей территории бывшей нашей империи вырвались, вылетели, выстрелили десятки фильмов-протестов против прежней идеологии. На международных фестивалях иностранцы диву давались — антигосударственное кино снималось за счет государства. Этот этап начался фильмом Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» и здесь же, в Латвии, по сути, завершился «Улицей Поперечной» Ивара Селецкиса.

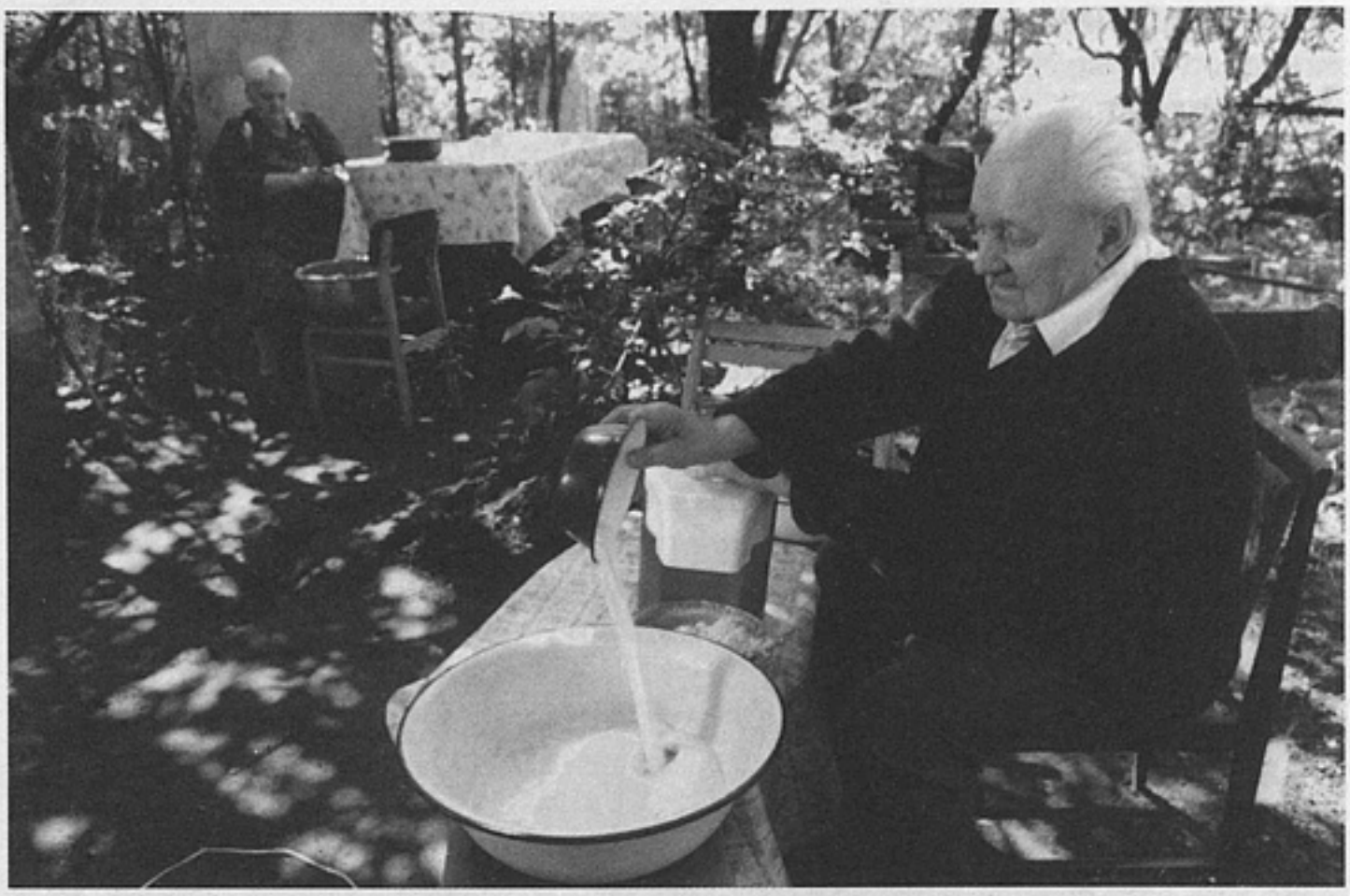
Десятилетней давности «Улица Поперечная» была из числа принципиальных и к тому же безусловно удачных.

Это первый фильм, отказавшийся от каких-либо пропагандистских целей. Он не был ни коммунистическим, ни антикоммунистическим и вообще создавался вне любой идеологии. Авторов интересовали жизнь как жизнь и люди как люди, а не доказательства «за» или «против».

Поперечная — обычная улочка на самой окраине Риги. До выхода фильма она и многим рижанам была не слишком известна. Здесь прошло детство сце-

---

«Новые времена на улице Поперечной»
Автор сценария Т.Маргевич. Режиссер и оператор И.Селецкис. Композитор И.Вигнерс. Звукооператоры А.Риекстыньш и Н.Гриднев. Студия СЕДФ. Латвия. 1999.



«Новые времена на улице Поперечной». Ольга и Петерис

нариста Таливалдиса Маргевича. И вернулся он сюда не туристом-экскурсантом. В получившейся полифоничной документальной саге голос каждого героя равноправен с его голосом. Лиричный и вместе с тем иронический комментарий постоянно звучит за кадром.

Так уж совпало, что метеослужба четырежды в день запускает над Поперечной шар-зонд. Летящий шар был камертоном фильма. Казалось, будто само бытие Поперечной приобретало легкость и воспарение.

Девочка плачет — шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит...

И пока эта песенка вспоминалась, авторы опускали нас на землю.

Они почти не заглядывали в дома, предпочитая вести разговоры на улице, ведь она и есть главный герой, имя ее в заглавии. Им важна и жизнь здешних ворон, и огороды, и течение воздуха между деревьями, и близость земли, и весь загородный колорит Поперечной...

Картина снималась в течение года.

Целый год мы как бы проживали со здешними обитателями, вовлеченные в медленный ритм картины, проникаясь все большим сочувствием к ее персонажам — будто сняли домик по соседству.

Жители, впервые увидев камеру, никак не могли поверить, что они, «люди невеликие», и впрямь представляют для кого-то интерес — местный богатей, местный дурачок, безмужняя беременная девушка, жизнерадостный бонвиван, несчастный парень-калека...

Богачом считался Алдис, солидно хмурый независимо оттого, хороши или плохи его дела, плотный, с крепкими, короткими ножками, круглолицый и в круглых же очках, похожий на отличника, каких не любят в классе, считают воображалами, хотя он и не таков. Термин «новый русский» тогда еще не изобрели. Да и какой из Алдиса «новый латыш»? Не банкир и не купец, а каменотес и производитель: изготовлял могильные памятники. Учился он в духовной семинарии. Считал, что достаток заслужил усердием и набожностью. «Всю мудрость жизни я черпал из Библии, и она привела меня к тому состоянию, в котором я нахожусь», — с большим достоинством повторяет он, как выученный урок. Впрочем, урок он выучил неплохой.

На праздник Лиго Алдис нанимал оркестр для всей улицы, но соседи его все равно недолюбливали — шум мастерской здорово им мешал. Алдиса называли «кооператор», что в те годы было синонимом слова «миллионер». Десять лет назад его доход не шел в сравнение с государственным жалованьем, а рэкетиров еще не было.

Инвалид с детства Толик целый день клеил сотни картонных коробок. Болезнь искорежила его, но не освободила от монотонного повседневного труда. Его родители познакомились в сибирской ссылке, там родились их дети, там Толик и заболел. Впрочем, все давно вернулись из Сибири, оставив там молодость и здоровье сына.

«Хреновый» Петерис — еще один из героев. Он никогда не унывал. Повоевал и вырастил дочерей, а на пенсии подрабатывал изготовлением отменного хрена и, благодаря жизнерадостному характеру и неуемности, позволял себе маленькие амурные приключения.

Самые бедные обитатели улицы — Осис, у которого что-то не в порядке с головой, и его мама. По воскресеньям, трогательно взявшись за руки, они отправлялись в церковь.

Наиболее драматичен был эпизод с отъездом Дайги, юной матери-одиночки, с грудным ребенком, родившимся в тот съемочный год. После детдома она жила у родни, в доме деда, репрессированного писателя, но жила без прописки, а потому — из милости. Но вот милосердие родных кончилось, и «неполная семья» покидает Ригу. Она не уходит в ночь и ливень, все спокойно и буднично. Ясным днем в заказанную машину ей помогал погрузиться братишка...

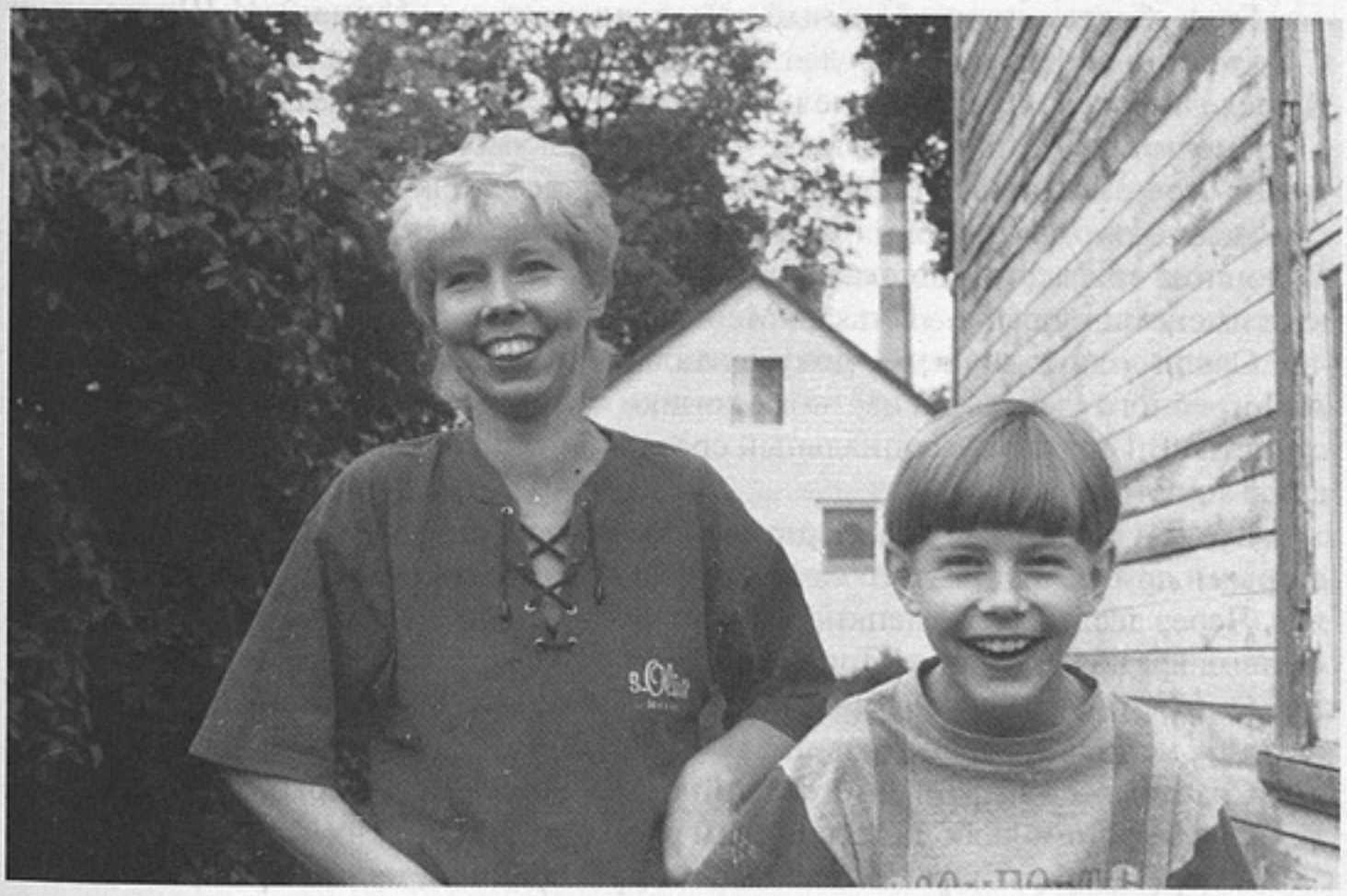
Картина получила главный европейский приз — «Феликс» и имела такой успех, что иностранные туристы просили отвести их на Поперечную, ставшую достопримечательностью Риги. Название улицы даже внесли в путеводители столицы Латвии.

Критики наградили ленту титулом «за создание образа улицы, на которой мы все живем». Действительно, и сегодня кажется, что улица идет вдоль, через всю бывшую нашу «одну шестую» — от Балтийского до Тихого... И только по недоразумению названа Поперечной.

В свое время после картины Флаэрти «Человек из Арана» приезжие так же искали в Аране места, знакомые им по фильму. Классик внес в документалистику понятие «метод длительных наблюдений». Каждый свой фильм Флаэрти снимал года по два. Но, закончив работу, он больше к своим героям не возвращался.

Появление постоянных героев в документальных сериалах открыло новый вид экранной драматургии. А телевидение дало возможность длительного наблюдения за героями не только авторам, но и зрителям.

Вся предыдущая эпоха в документальном кино в этом смысле — эпоха незавершенных фильмов. По окончании работы авторы с облегчением спешили поставить титр «конец», не задумываясь над тем, что можно было, а иногда и следовало бы поставить «продолжение следует».



«Новые времена на улице Поперечной». Дайга и Том

«Новые времена на улице Поперечной». Толик и его мама

Кончаются съемки, но не кончается жизнь героев. И в этой жизни происходят события, часто не менее драматичные, чем в отснятой ленте.

Сложность работы, в основе которой принцип возвращения к героям, в том, что годы, прожитые ими в фильмах и между фильмами, — это и годы, прожитые автором. Создание такого сериала из эпизода творческой биографии превращается в длительный отрезок собственной жизни авторов. Авторы как бы повенчаны со своими персонажами.

Сценарист «Поперечной» Маргевич жил среди своих героев, когда еще и сценаристом не был. Именно долгие годы прежнего соседства, сбереженные им воспоминания и личный контакт с обитателями улицы сделали фильм таким весомым, многослойным, наполненным временем.

А у оператора и режиссера Марины Голдовской герои «Осколков зеркала» — ее окружение, родственники, друзья. Снимая постоянно свою картину-дневник, она создала «хронику смутного времени», трилогию о начале 90-х. Знакомые уже не удивляются, что Марина приходит к ним в гости с камерой. Камера постоянно лежит у нее на плече, как ручная зверюга. (В последние годы, как кошка, техника совершенствуется.)

Еще более поразительный эксперимент — сериал И.Шадхана и С.Волошиной «Контрольная для взрослых», растянувшийся на семнадцать лет. В последних сериях некоторые из подросших детей-героев стали сами работать в съемочной группе. Конечно, внимание документалистов повлияло на их жизнь, но не в меньшей степени эта работа определила и биографию авторов — их судьбу, их отношения с близкими. Даже в собственной квартире Светлана Волошина жила среди стеллажей с кассетами, на которых прикреплены бумажки с именами героев — «Илья», «Маша», «Павлик»...

Среди сегодняшних документальных сериалов — «Лешкин луг» А.Погребного (девять лет частной хроники семьи фермеров), «Кучугуры и окрестности» В.Герчикова (социальный срез глубинки России), снимаемый уже несколько лет.

Все эти фильмы вербуют зрителей именно тем, что это как бы встречи с их старыми друзьями. Из этого же постоянства рождается успех любых телесериалов. Через десять лет Селецкис и Маргевич вернулись к своим знакомым, сняв «Новые времена на улице Поперечной».

Смотреть этот фильм без предыдущего все равно что читать «Двадцать лет спустя», не зная о «Трех мушкетерах».

Срабатывает эффект многосерийности — новости о старых знакомых смотрятся с большим любопытством, чем рассказ о «новеньких».

А перемены со старыми знакомыми произошли немалые.

Сегодня никто не назовет Алдиса богачом, ну разве что в сравнении с Осисом. Рэкетиры сожгли новую мастерскую, восстанавливать нет денег. А соседка Дайга — та самая, изгнанная когда-то из Риги, — попросту перекрыла ему воду, раскопав трубу у себя на участке, иначе у нее напор был слабоват.

Сама Дайга сильно изменилась — из Золушки превратилась не в принцессу, а скорее — по характеру — в ее мачеху, которая ни перед чем не останавливалась ради благополучия, простодушно прокладывая дорогу, как танк. Вот только у мачехи из сказки был муж-подкаблучник, а у Дайги — нет, поэтому рассчитывать приходится только на себя. Выступающие передние зубки, казавшиеся в первой серии трогательными, как у зайчика, выглядят теперь предупреждением — палец в рот не клади!

Но как кинуть камень в стойкую девочку, которая ни от кого не ждет и не требует помощи, но уж что свое, то свое. Вдоволь нахлебавшись, Дайга не расходует силы на обиды и претензии. Ни на мать, отдавшую ее и брата в детский дом после смерти отца. Ни на своего парня, бросившего ее беременной («ну, не сошлись пути, и ладно»). Ни на родню, выставившую с малышом из отчего дома. Спасибо реституции — владения деда честно разделили между наследниками.

«Хреновый» Петерис и сегодня бодр — ведь занимается экологически чистым ремеслом, изготовляет лучший на базаре хрен.

Безобидный и послушный Осис, проработавший сколько ему положено и получающий пенсию, был десять лет назад совсем беззащитным. Думалось, что после смерти согнутой от старости, но строгой мамы участь его будет ужасна — психушка, дурка, ад. Но — ура! Осис живет, как и жил, в своем доме, на своей земле, которую сам обрабатывает по-прежнему прилежно. В огороде его спасение: картошка. В день пенсии Осис балует себя и кота молочной лапшой и даже покупает пачку дешевых сигарет.

Круг горькой жизни Толика становится все уже и уже. Несчастный парень-инвалид уже не может, как еще десять лет назад, нарубив дрова, разложить костер для праздника Лиго на Поперечной. Теперь, когда на улице танцы, он сидит дома, страдая от усиливающихся к вечеру болей.

Во второй серии хоть и летают в небе парашютики вместо уже отработанного в прежнем фильме шара, но жизнь сугубо бренная, мелкая, без волшебства. Течение жизни не радостное, но и не угрюмое. Теперь на Поперечной другие богачи. Владелец казино. Цыган, воздвигший себе дом, враждебный всей Поперечной своей монументальной трехэтажностью и качеством забора, к которому авторы и не подступались — издали показали.

А может быть, дело в том, что название новой серии больше подошло бы той, прежней. В раннеперестроечные времена тогдашняя Латвия была одной из советских республик. Но впереди ждали Свобода и Независимость, все пронизывалось надеждой и ожиданием праздника, как в театре перед премьерой... А теперь — сплошные будни у всех, даже у владельца казино и его жены — художницы Дзинтры, делающей занятные гобелены. В собственном «пивном саду», устроенном в самом дорогом месте Старой Риги, они угощают мировых кинозвезд, среди которых знаменитый Брандауэр, и все равно почему-то не праздник.

Только благодаря съемкам соседи увидели работы Дзинтры. Кто-то (художница или сценарист) выдумал хеппенинг — жертвоприношение одной из ее работ Богу жизни. Прикрепленный к летящему шару небольшой гобелен, ставший похожим на воздушного змея, улетел в небо. Но все шары уже отработали свое в прежнем фильме.

В сентябре прошлого года в Риге собрались участники международного симпозиума кинодокументалистов, чтобы обсудить, как документальному кино выжить в современных условиях. Каким языком и о чем должно оно говорить своим зрителям.

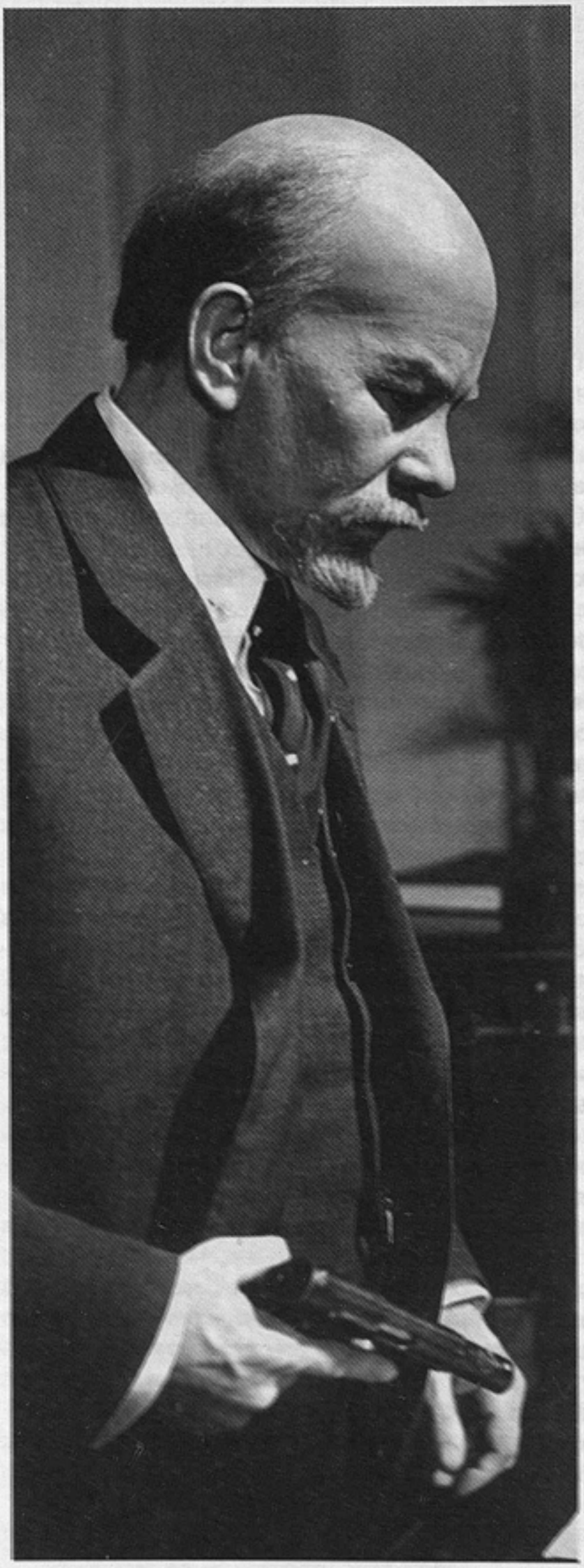
«Новые времена на улице Поперечной» отчасти на эти вопросы отвечает.

А может, на них отвечают герои фильма, у которых нет другого выхода, как жить в предложенных им судьбой условиях. В новые времена.

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

«Он человек был...»

ЛЕНИН — ГЕРОЙ КИНО ОТТЕПЕЛИ



«Шестое июля». Ленин — Ю.Каморов

Первое, что бросается в глаза при ретроспективном взгляде на историко-революционное кино 60-х, — это принципиальная смена типажа. Экранный мир революции в 60-е оказывается населен новыми лицами. На месте актеров 50-х — «простых парней» (Георгий Юматов, Эдуард Бредун) или Героев с большой буквы (Василий Лановой) — появляются Станислав Любшин и Анатолий Солоницын, Олег Янковский и Владимир Высоцкий, Николай Губенко и Ролан Быков, Болот Бейшеналиев и Суйменкул Чокморов — те невероятно разные мастера, которых критика 60-х тем не менее объединяла в один ряд под расплывчатым внешне, но интуитивно все же очень точным определением «интеллектуальный актер». По сути, речь шла о способности их персонажей к рефлексии, настойчивом поиске последнего, исходного смысла происходящего по отношению к человеку. Однако вместо лирической медитативной расслабленности, которую вроде бы и предполагает рефлексия, они приносят на экран ту самую всесжигающую страсть — страсть обретения исходного смысла. Для персонажей предыдущего десятилетия (и шире — предыдущих десятилетий) этот смысл существует как изначально им заданный логикой истории, которая движется борьбой классов. Поэтому, подчас ошибаясь по мелочам, что позволено рядовым, они в

основных ситуациях неизменно выбирают верный путь и дают правильный ответ на происходящее — от Павла Корчагина до, скажем, Степы Барабаша из фильма «Они были первыми». Поэтому избранный ими путь приводит, как правило, на самый верх, в Кремль — на трибуну ли съезда, в кабинет ли Вождя, не важно. Важна сакральность этого места, осененного присутствием Вождя — зримым или незримым, — которое сакрализует, приобщает к лику святых и наших героев, делая их воплощением нового совершенства и, естественно, подтверждая абсолютную правильность пути, по которому ведет героев победоносная ленинская идея.

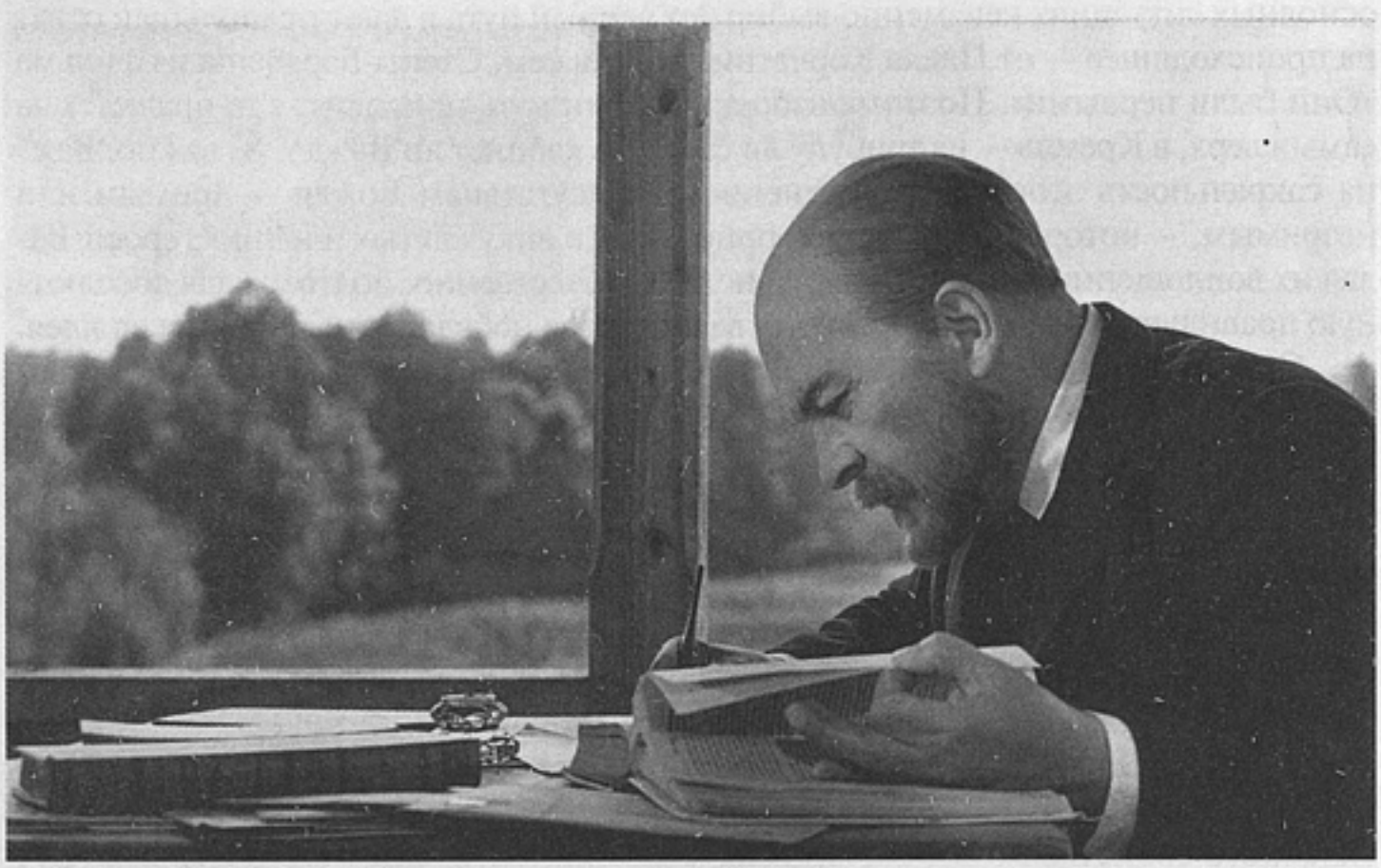
Сам же Ленин предстает не более чем воплощением или даже простым олицетворением собственного сакрального текста. Загримированный под Ленина актер, появляясь в кульминационный момент на экране, выступает в роли приложения к произносимой им цитате, подходящей для случая. Примечательно, что после первых бесспорно блистательных киноработ Б.Щукина и М.Штрауха в этой роли до середины 60-х Ленина в кино играют преимущественно актеры провинциальных театров, типажно схожие даже не столько с самим историческим прототипом, сколько с первыми исполнителями этой роли в кино. Причем эксцентричность внешнего рисунка роли, глубоко закономерная и логичная у Щукина и Штрауха, буквально воспроизводимая последующими исполнителями, вырождается в откровенную суетливость почти анекдотического свойства[1].

Легко догадаться, что перелом в этой традиции наступает опять-таки в середине 60-х, когда в роли Ленина появляются Иннокентий Смоктуновский и Максим Штраух (после десятилетнего перерыва) соответственно в фильмах «На одной планете» и «Ленин в Польше» (оба фильма сняты в 1965 году). К концу десятилетия в этот ряд войдет и Михаил Ульянов в телесериале «Штрихи к портрету» (1968—1971) и очень органично впишется Юрий Каюров в «Шестом июля» (1968), до того уже дважды сыгравший эту роль в проходных фильмах «В начале века» (1961) и «Сквозь ледяную мглу» (1965).

«Смоктуновский приходит на роль Ленина и входит в нее во всем блеске своего только что с триумфом сыгранного Гамлета...» — так можно было бы продолжить наши рассуждения, но дело в том, что образ Гамлета в определенном смысле вообще ключевой как для этого, так и для последующего периода если не всей нашей культуры, то уж точно культуры актерской. Недаром в приведенном выше списке актеров Гамлет стал этапом творческой биографии по крайней мере для четырех исполнителей этой роли — Смоктуновского, Высоцкого, Солоницына и Янковского. Центральным героем к середине 60-х стал интеллектуал воинствующий, сделавший силу мысли своим оружием. «Гамлет решает: Быть!» — один из самых часто повторяемых заголовков в рецензиях на фильм Г.Козинцева. Язвительная, яростная и горестная, сострадающая интонация человека, выходящего сражаться с морем бед, пронизывает кинематограф этих лет — достаточно вспомнить хотя бы феномен «Обыкновенного фашизма» М.Ромма, этого киноевангелия интеллигенции 60-х с закадровым текстом автора. И недаром именно факел в руках Смоктуновского — Гамлета становился в фильме его символическим оружием — беспощадным светом открывшейся ему истины. И тут же: «Из жалости я должен быть суровым...» (конец цитаты напомним чуть позднее). Коль скоро в историко-революционном фильме миф государства в эпоху оттепели сменяется мифом общества, именно образ Ленина должен продемонстрировать всю кардинальность происшедших в общественном и художественном сознании изменений. Отныне Ленин — герой, наделен-

---

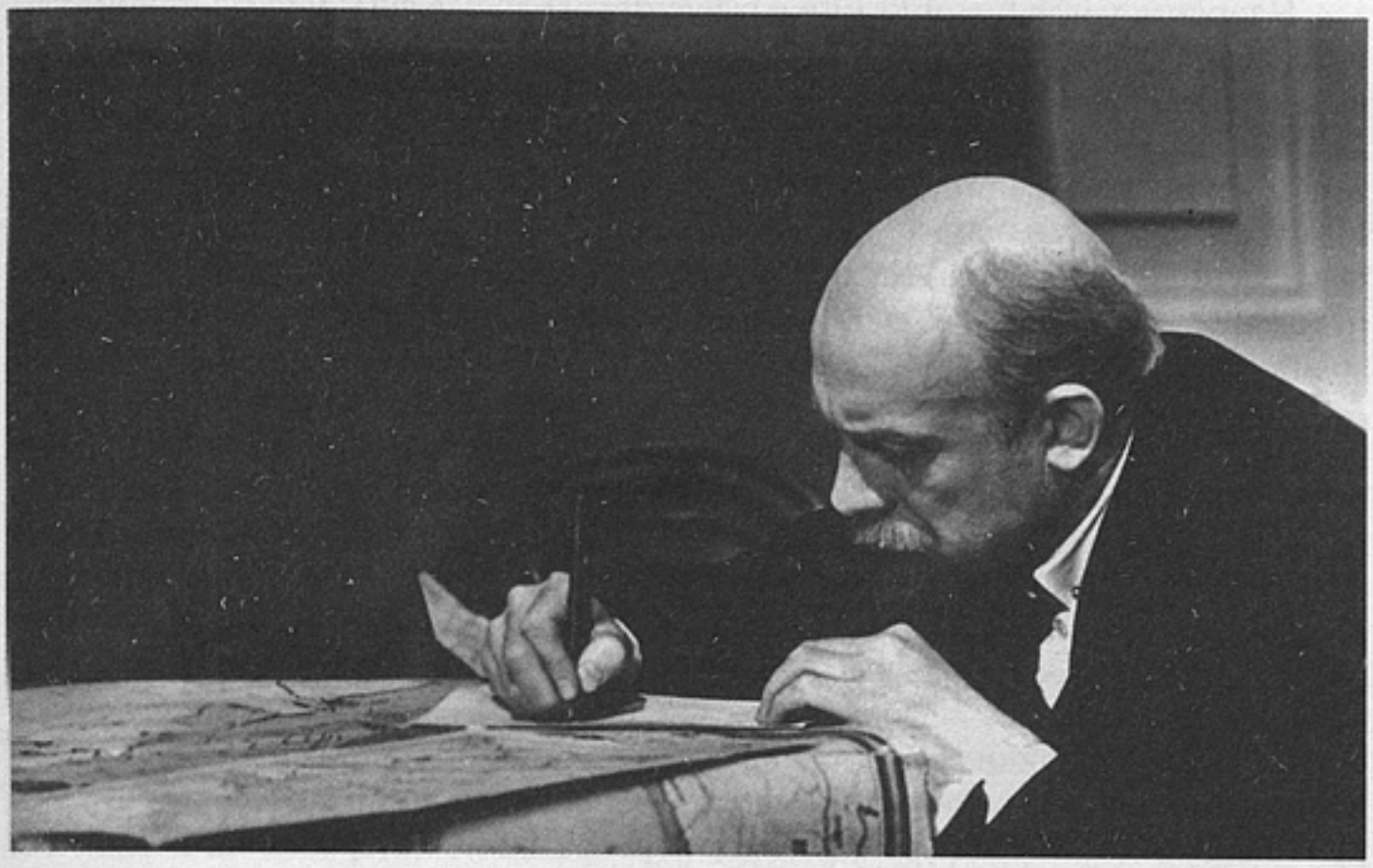
[1] Предыстория сложившейся ситуации весьма любопытна. Помещенный в жанровые рамки государственного эпоса, Ленин как эксцентрический персонаж, явно родственный Чапаеву или юному Максиму, требует противовеса. Таким противовесом, начиная с «Великого зарева» и «Ленина в 1918 году», выступает здесь монументальный Сталин — Геловани. Именно он, а не Ленин воплощает партийное, идеологическое Слово во всей его полноте всем своим обликом. У Ленина это Слово индивидуализовано, и на индивидуальное же общение рассчитано — отсюда переходящий из фильма в фильм мотив неузнавания Ленина. Сталин же не несет даже, а являет собой это Слово широким массам. Тем самым Ленин неизбежно превращается в своего рода смехового двойника Вождя. Исчезновение Сталина из историко-революционных фильмов 50-х окончательно лишает внешний рисунок ленинской роли всякого смысла, превращая поведение Ленина в сплошную нелепую суету.



«Ленин в Польше». Ленин — М.Штраух

ный великим даром видеть «связь времен», то есть направление хода истории, и использовать свой дар во благо многомиллионного человеческого сообщества. Но, прозревая секреты механизма истории, он ясно видит, в отличие от прочих (и прежде всего от своих вдохновенных соратников), пределы человеческих возможностей, пределы непосредственного влияния на ход истории. Он никогда не впадает в искушение *переломить* ход истории именно потому, что как никто другой познал объективные законы ее движения и действует исключительно в согласии с ними. Как раз эта степень знания и создает дистанцию между Лениным и окружающими его в наиболее характерных фильмах киноленинианы второй половины 60-х — традиционное возвышение Ленина над массой приобретает здесь совершенно непривычную трактовку.

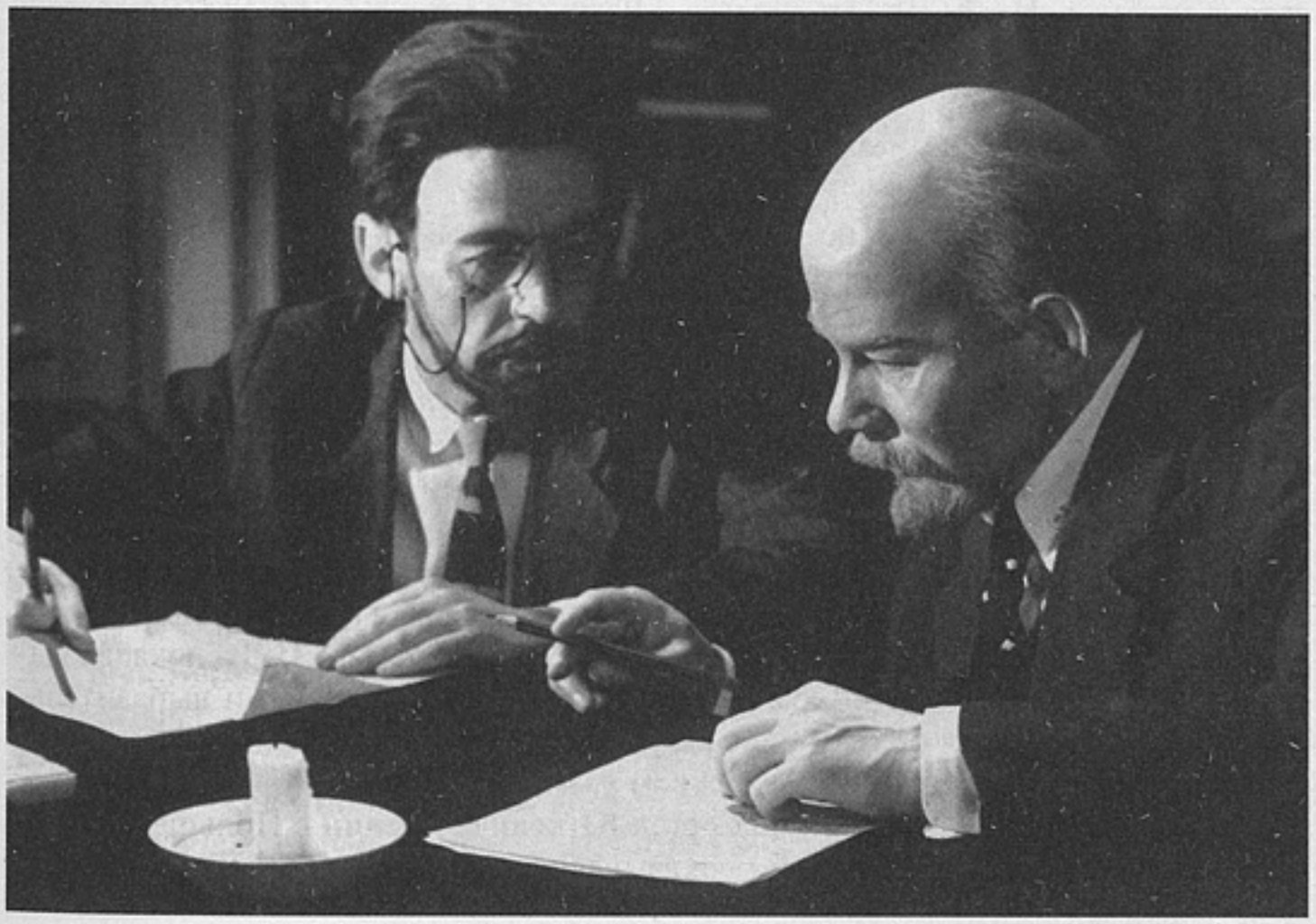
Показательно, что сюжеты всех этих картин выстраиваются вокруг темы «Ленин и война»: Ленин, осмысляющий известие о начале первой мировой войны в фильме «Ленин в Польше»; Ленин, пытающийся добиться официального признания Советской Республики накануне похода четырнадцати держав в фильме «На одной планете»; Ленин, противостоящий мятежным левым эсерам, требующим развертывания революционной войны с Германией в «Шестом июля»; Ленин, вопреки мнению большинства требующий принятия Брестского мира в «Поименном голосовании». Несомненно, здесь отразились общеполитические тенденции 60-х, когда начиналась (или, по крайней мере, начинала декларироваться Советским Союзом) политика разрядки. Однако вряд ли полностью прав В.Листов, бросивший на этом основании упрек авторам «Шестого июля» в заведомой фальсификации истории, поскольку на съезде Советов основной темой в действительности была не отмена Брестского мира, но политика по отношению к крестьянству, вновь неудобопонимаемая в конце 60-х после наметившегося провала экономической реформы Косыгина. Дело в том, что подлинный исторический сюжет во всей его полноте не интересует авторов — их привлекает то, что «работает» на переживаемый, творимый ими миф. В данном случае — отношение к насилию, которое, как известно от классиков марксизма-ленинизма, является «повивальной бабкой истории». 60-е впервые превращают «революционное насилие» из вдохновляющей данности в проблему. Освященное авторитетом классики революционное насилие отнюдь не отрицается, но ставится вопрос о его границах и рамках, исторически неизбежных. Оно уже не является источником пафоса и вдохновения, но должно быть при любой возможности сдерживаемо — по мнению 60-х, которые это насилие с энтузиазмом отдают «самому человечному человеку». Носителями же пафоса романтики революционного насилия — пусть бескорыстного (а подчас и корыстного) — оказываются в таком случае искренне (или неискренне) за-



«На одной планете». Ленин — И.Смоктуновский

блуждающиеся оппоненты Вождя — от левой эсерки Марии Спиридоновой до изредка появляющегося на экране (но непременно подразумевающегося) Иосифа Сталина.

«Я все понимаю, но вот если бы малой кровью... Эх, жаль Ленина-товарища нет», — эта фраза юного председателя сельсовета, произнесенная им накануне очередной кровавой акции по внедрению новой системы в жизнь среднеазиатского кишлака в картине «Без страха» (1972), фактически является ключевой для советского кино на историко-революционном материале рубежа 60—70-х годов. И имя Ленина в этом контексте звучит особо знаменательно. Если без крови обойтись нельзя, то пусть она будет хотя бы малой. Если же обильное кровопролитие неизбежно, подготовленное всем ходом предыдущих событий, то это никак не должно вызывать прилив энтузиазма, но должно быть использовано для предотвращения последующих кровопролитий раз и навсегда. Все это и связывается с именем Ленина. И не случайно «Ленин в Польше» завершается не лозунгом Ленина о превращении империалистической войны в гражданскую, но словами: «Ну что ж, господа, вы эту войну начали, а мы ее закончим».



«Шестое июля». Ленин — Ю.Каюров

Наиболее наглядно описанное выше проявилось в фильме «На одной планете», быть может, потому он, как это ни парадоксально звучит, уязвимее всего и в своей сценарной (Михаил Папава — опытный редактор-сценарист и Савва Дангулов — автор официозных пухлых романов о советской дипломатии), и режиссерской (дебют в кино крепкого ленинградского театрального режиссера Ильи Ольшвангера) основе. Смоктуновский оставлен здесь один на один с несовершенным материалом, подобно тому как один на один с катастрофически несовершенным миром оставлен его герой. Несовершенство драматургии и режиссуры срабатывает тут как художественный эффект.

Фактически фабула фильма вмещает в себя события суток на рубеже 1917—1918 годов в жизни Ленина: переговоры с представителями иностранных держав, встреча нового 1918 года в рабочем клубе, неудавшееся покушение на него. Однако переговоры с иностранными послами именно Смоктуновский делает действительным сюжетным центром. С точки зрения официальной идеологии середины 60-х, этот мотив весьма существен: борьба за мир во всем мире. Отсюда и название картины. Ленин тут — политик, действующий нетрадиционными, парадоксальными до эксцентричности средствами: иностранных послов, не признающих новое правительство, он вынуждает и фактически провоцирует вступить в переговоры, арестовав посла Румынии в ответ на расстрел румынскими властями русских солдат, требовавших возвращения домой. По замыслу авторов этот сюжет должен продемонстрировать гениальную дальновидность Ленина-дипломата. Своей политической мудростью герой добивается желаемого результата и заинтересовывает иностранных представителей перспективами грядущего сотрудничества.

До появления фильма этот факт был мало известен советскому рядовому зрителю да и его значение в действительности было очевидно преувеличено создателями картины — лозунг мировой революции владел умами большевиков (плакат со строчками из «Двенадцати» Блока — кстати, еще не написанных в это время — насчет мирового пожара на горе всем буржуям как рефрен то и дело возникает в кадре). Зато по множеству других фильмов зритель прекрасно помнил о пресловутом «походе четырнадцати держав». Помнил это и Смоктуновский. И его Ленин оказывается человеком, стремящимся прежде всего предотвратить грядущее нашествие, делающим все, что в его силах и сверх того, но в то же время отдающим себе отчет в ограниченности этих сил, в неизбежности столкновения с Антантой. Обреченный говорить с этим враждебным миром на его языке, герой Смоктуновского все-таки стремится втолковать ему гуманистические истины. Смоктуновский снова оказывается подобен своему Гамлету, который в сцене с флейтой в последний раз умоляет Розенкранца и Гильденстерна понять: «Играть на мне нельзя». Вступая в игру, оба героя Смоктуновского рвутся за ее пределы, в то же время с отчаянием и горечью осознавая себя заложниками хода истории. Потому они скорбны:

> Из жалости я должен быть суровым.
> Несчастья начались — готовьтесь к новым.

Это — впервые на экране — Ленин 60-х, который, в отличие от окружающих, прекрасно знает, что произойдет дальше. Знает и то, что он не в силах отменить последующее — ни поход четырнадцати держав, ни воцарение Сталина, ни вторую мировую войну. По некоторым сведениям, в первой редакции картины был кадр, где Ленин, разговаривающий со Сталиным (а того играл снимавшийся в этой же роли еще в «Якове Свердлове» Андро Кобаладзе, что примечательно), наклонялся за упавшим карандашом, Сталин же бросался помочь ему и профиль Ленина многозначительно заслонял знакомый силуэт...

И поскольку остальные роли были прописаны куда менее выразительно, рядом с Лениным — Смоктуновским оставался лишь первый наркоминдел матрос-«братишка» Николай Маркин, в исполнении блистательного П.Луспекаева выглядевший смеховым двойником главного героя. Потому самыми выразительными моментами роли оказывались кадры, где Ленин оставался один на один с самим собой в непрестанном трагическом размышлении.

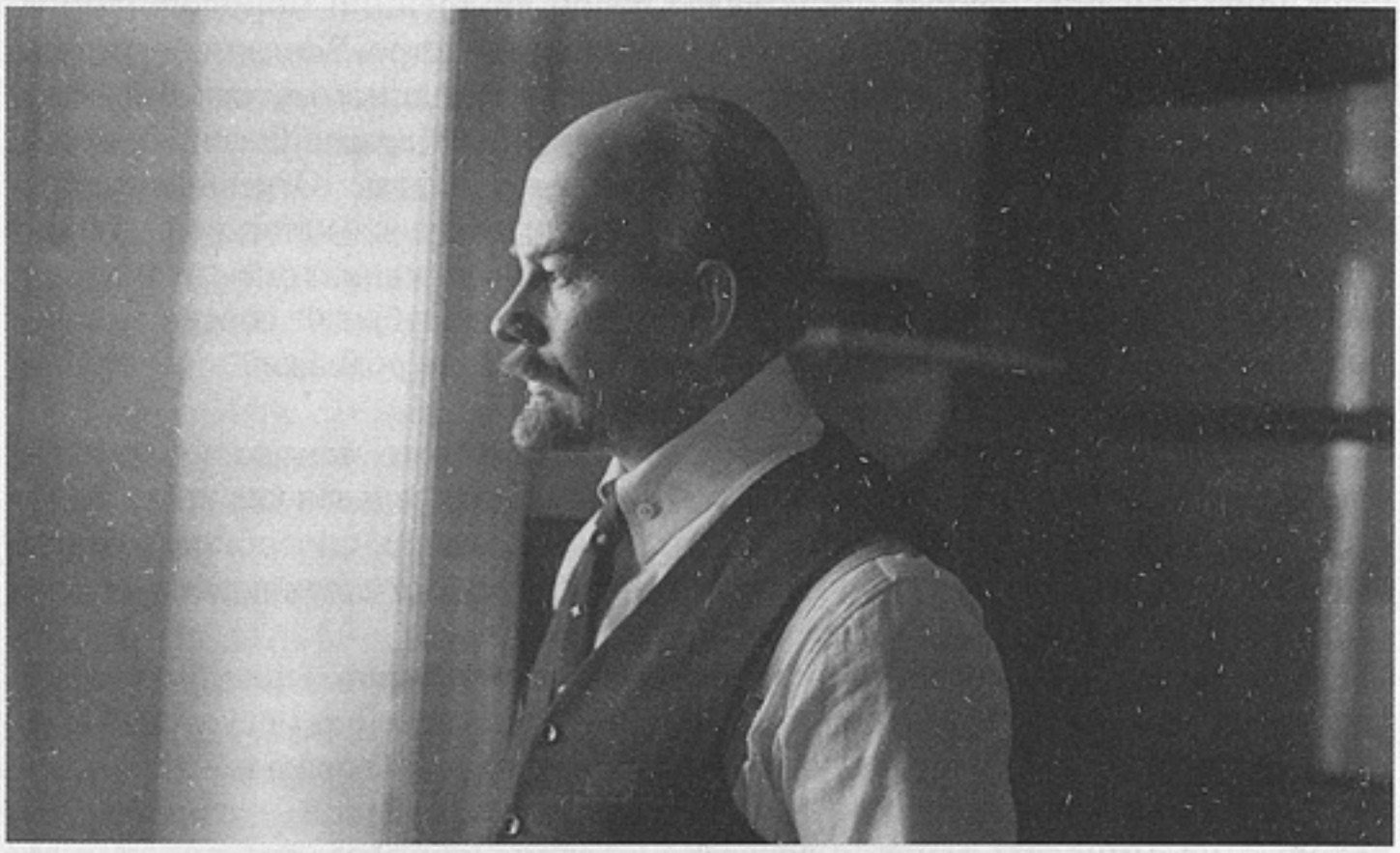
В созданном тогда же фильме Сергея Юткевича «Ленин в Польше» это состояние героя — наедине с собой — оказывалось в основе непосредственно фа-

булы повествования: фильм представлял собой внутренний монолог Ленина, заключенного в тюремной одиночке на территории Австро-Венгрии после объявления начала первой мировой войны в качестве подданного враждебной державы. Парадокс ситуации — одного из самых злейших врагов Российской империи арестовывают как ее возможного агента — в фильме Юткевича чрезвычайно важен. Ленина, предчувствующего надвигающуюся катастрофу (вновь этот мотив!), в большинстве — за исключением соратников, конечно, — окружают люди, чье сознание к предстоящему повороту событий совершенно не подготовлено и кому он, Ленин, по словам одного из персонажей, представляется «сущим ребенком в политике».

Чрезвычайно показателен здесь и выбор внутреннего монолога в качестве основополагающего формального приема. Вновь герой заявлен как интеллектуал, основная победоносная сила которого — сила мысли, способность сопрягать явления, далеко на первый взгляд отстоящие друг от друга и даже находящиеся в разных измерениях, и, по сути, монтировать их.

Вообще формальное щегольство режиссуры Юткевича и фильма в целом (не случайно «Ленин в Польше» получил приз за лучшую режиссуру на Каннском фестивале 1966 года) заслуживает отдельного разговора в контексте нашей темы. Возврат к истокам — ко времени первопредков — означал, как вскользь упоминалось выше, и возврат к поэтике искусства той эпохи, к заклейменному в последующий период художественному авангарду, из которого вышел и сам Юткевич, ученик Мейерхольда, соавтор театральных экспериментов Николая Фореггера, один из авторов фэксовского манифеста «Эксцентризм» и т.д. и т.п. Избранная Юткевичем для фильма форма внутреннего монолога, получившая в кино широкое распространение после появления в конце 50-х годов фильмов Алена Рене «Хиросима, моя любовь» и «Прошлым летом в Мариенбаде», сама по себе была знаком выступления с позиций современного киноавангарда, самого откровенного элитарного новаторства. Юткевич широко применяет тут и декларируемый им принцип коллажа, соединяя кадры документальных и игровых съемок начала века, иронически остраненные с помощью искажающей фигуры анаморфотной насадки, и игровые эпизоды, и объемную мультипликацию (так, наивность представлений юного пастуха-поляка о судьбе Польши передана в кадрах, где действуют условные фигурки в традициях народного примитива), и открытые до плакатности кадры-метафоры (в предфинальном эпизоде Ленин шествует через недавнее, еще дымящееся — снова мотив огня! — поле битвы, усеянное телами павших солдат). Все это, в свою очередь, соединялось с традициями немого кино — прежде всего историко-революционной монтажной киноэпопеи 20-х годов с ее выразительными массовыми сценами (между тем как в период знаменитого совещания киноработников 1935 года Юткевич — основной оппонент Эйзенштейна, друга его художественной молодости, ниспровергатель монтажной поэтики). Тем самым Юткевич, которого на Западе, особенно во Франции, воспринимали как основного хранителя и продолжателя традиций советского киноавангарда 20-х (известная монография Шнитцера, выпущенная во второй половине 70-х во Франции, так и называлась: «Юткевич. Постоянство авангарда»), демонстрировал приоритет советского кино в области формальных поисков и открытий. Ленин в качестве главного героя эти открытия призван был сакрализовать (не случайно же в его уста Юткевич вкладывал филиппику против пошло-развлекательного коммерческого кинематографа).

В таком случае и выбор на главную роль Максима Штрауха — постоянного, по сути, исполнителя роли Ленина в фильмах Юткевича («Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине») — приобретал существенный дополнительный смысл. В той же мере, в какой Штраух выступал здесь продолжателем традиций официальной киноленинианы 30-х, в той же, если не в большей, степени он оказывался живым воплощением преемственности киноавангарда в качестве друга и сподвижника молодого Эйзенштейна, одного из участников легендарной «железной пятерки» ассистентов мастера на его шедеврах 20-х годов. Тем более будучи одним из любимых актеров Эйзенштейна, на примере театральных работ которого великий режиссер учил студентов во ВГИКе,



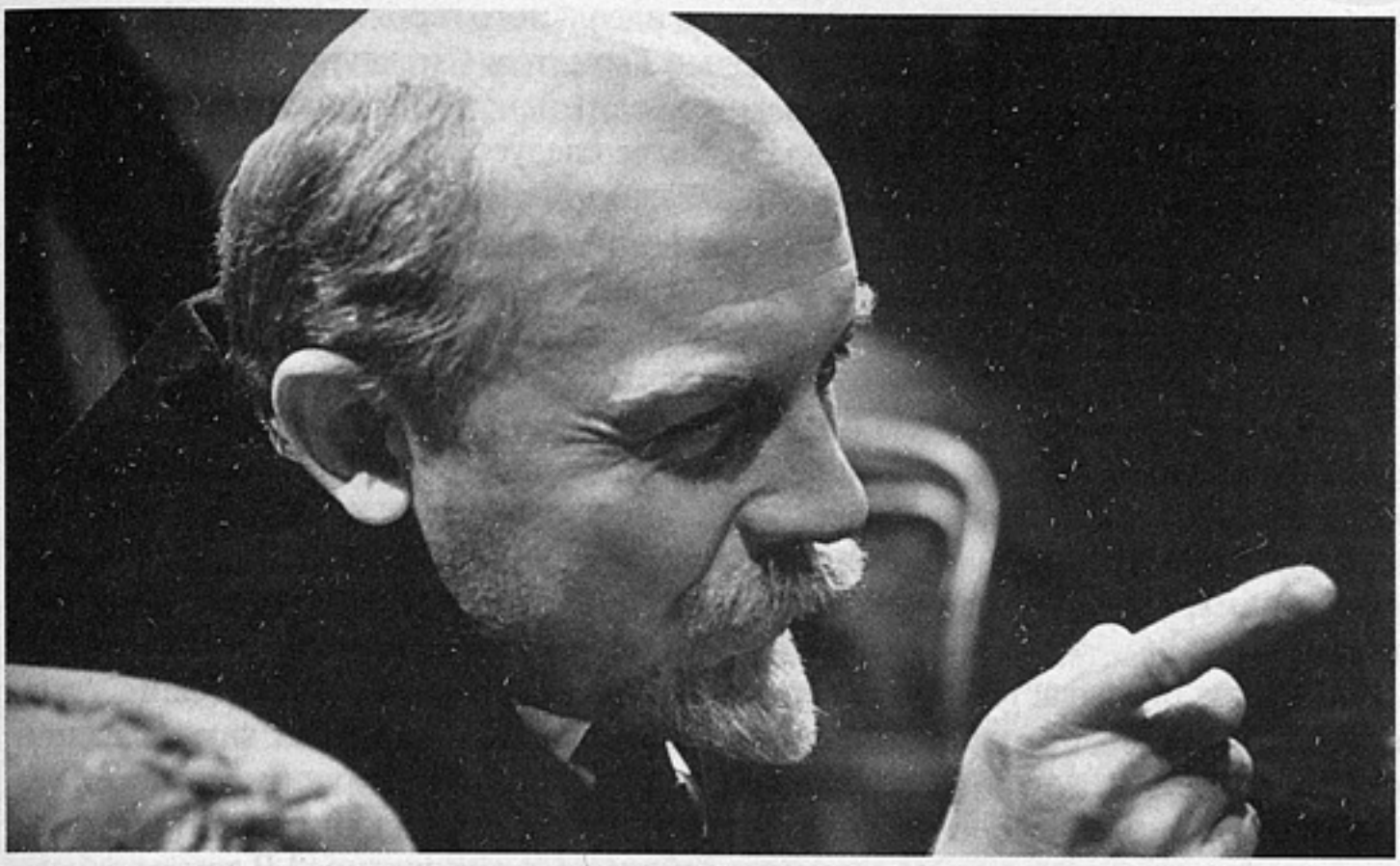
«Шестое июля». Ленин — Ю.Каюров

Штраух без особого напряжения мог быть зачислен 60-ми в когорту «интеллектуальных актеров»[2].

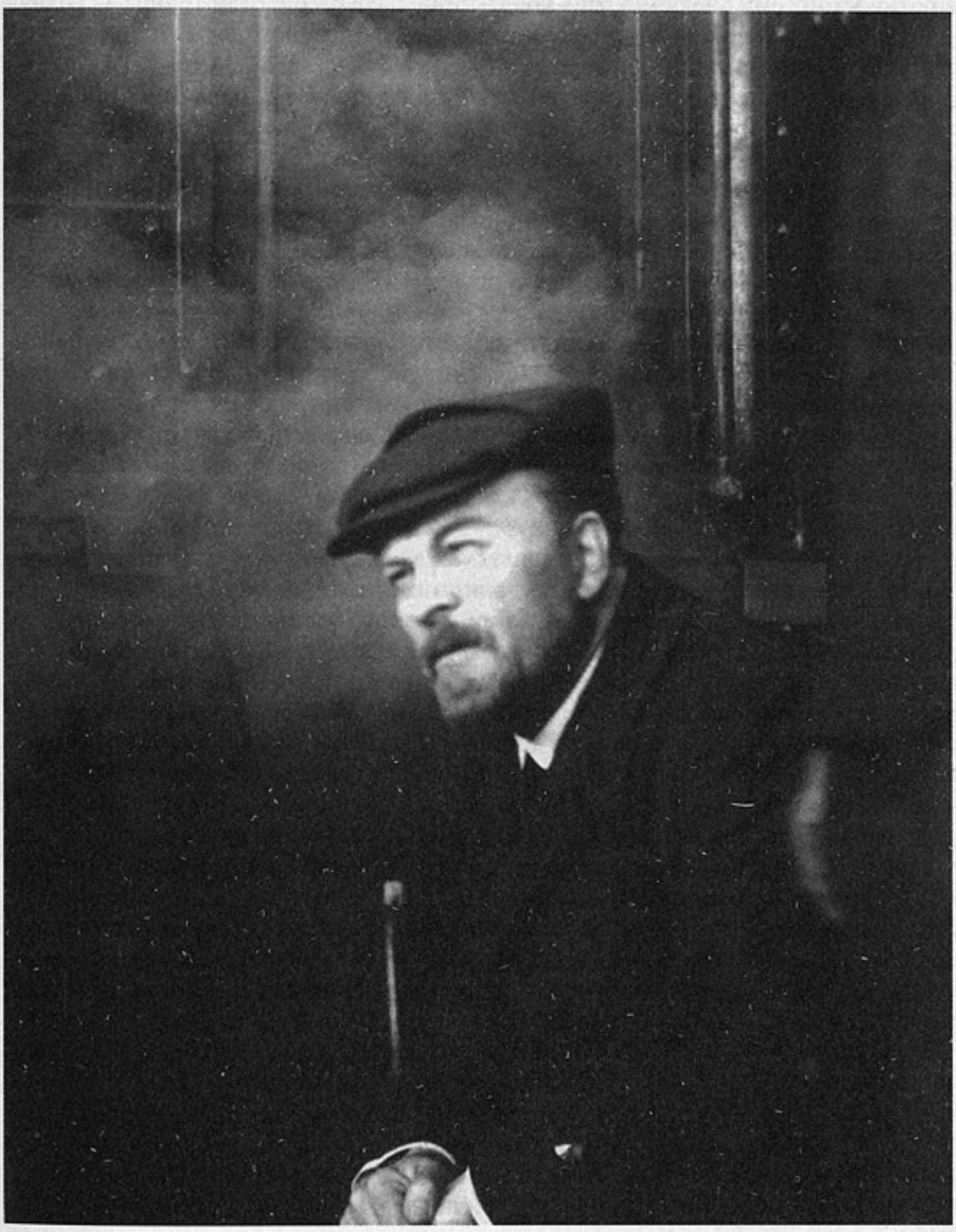
Не менее значительна и глубоко личная подоплека выбора режиссером подобной формы для фильма о Ленине. Юткевич был, пожалуй, единственным из режиссеров этого поколения, для кого формальные находки 20-х, вопросы приема как такового продолжали в этот период иметь столь существенное значение. Например, он всерьез считал себя первооткрывателем формы сюжета, впервые примененной Орсоном Уэллсом в «Гражданине Кейне». Аналогичный прием действительно был применен им в то же самое время при работе над картиной «Яков Свердлов» (1940). Собравшись после смерти главного героя, несколько человек рассказывали о своих встречах с ним, причем рассказы эти монтировались не последовательно, а параллельно. Но то, ради чего выстраивал Уэллс подобным образом повествование о своем трагическом герое, Юткевича совершенно не волновало. Куда более его травмировало то обстоятельство, что по распоряжению Сталина «Яков Свердлов» был перемонтирован в традиционной хронологической последовательности, а то лавры первооткрывателя достались бы ему, Юткевичу, а не американцу, ревность к работам которого он сохранил на всю жизнь. Неудачей закончилась и попытка вернуться к этой же структуре в «Рассказах о Ленине» (1957). А чуть позднее в первых работах Годара Юткевич обнаружил перекличку с открытым им принципом коллажа, после чего самый знаменитый режиссер «новой волны» разделил в восприятии Юткевича участь Уэллса. «Ленин в Польше», таким образом, стал для Юткевича — помимо всего прочего — реваншем в области формы, о котором режиссер мечтал много лет. В письме Г.Козинцеву он не без гордости сообщал, что при кисловатом отношении коммунистической прессы к фильму правая и левая критика была в восторге.

Впрочем, самое важное в фильме Юткевича заключается в том, что подчеркнутая современность киноязыка, средств, кинематографического мышления здесь призвана наглядно продемонстрировать современность и злободневность для 60-х ленинской мысли, его мироконцепции — то есть продемонстрировать, как эту мироконцепцию представляла себе оттепельная эпоха. Как это ни парадоксально звучит, но до реального исторического персонажа, человека по имени Владимир Ильич Ульянов-Ленин, ей, по сути, дела нет. Оттепель и не

[2] Примечательно, что работа в параллельно снимавшемся на «Ленфильме» «Первом посетителе» (сценарий Д.Гранина, режиссер Л.Квинихидзе) — фильме куда более профессиональном — оказывается для Смоктуновского намного менее значительной, так как здесь его Ленин выступает в традиционном сюжете про Вождя, открывающего глаза на жизнь «простому человеку» (в данном случае крестьянину, пришедшему в Петроград решать вопрос насчет реквизированной лошади).



«На одной планете». Ленин — И.Смоктуновский



«Ленин в Польше». Ленин — М.Штраух

догадывается, что попросту творит своего идеального героя — идеального человека 60-х. И снова возникает параллель с Гамлетом Смоктуновского. Еще одним из самых распространенных заголовков рецензий на фильм Г.Козинцева становится фраза «Он человек был...». Далее следует уже цитированное: «Гамлет решает: Быть!» И естественно, неизбежно появляется статья с заголовком «Наш современник Гамлет». Наш современник, но эпоха-то другая, чужая, не наша. Здесь уже и кроется коллизия в высшей степени драматическая, дистанция, отделяющая героя от мира. И абсолютно та же коллизия так или иначе оказывается в основе самых значительных произведений киноленинианы 60-х.

Здесь возникает еще одна прелюбопытнейшая параллель: человек из светлого будущего оказывается в свирепой средневековой эпохе, воплощающей в себе все несовершенство человеческого общества, — коллизия чрезвычайно популярной и наиболее типичной для второй половины 60-х фантастики братьев Стругацких, самая знаменитая повесть которых называлась «Трудно быть богом».

И тогда оказывается, что теперь оппонентами Ленина становятся не классовые враги и контрреволюционеры — открытые или скрытые, как то было в фильмах 30—50-х годов, — но люди его эпохи, живущие текущим моментом, а значит, лишенные исторического сознания. Но что есть в данном контексте историческое сознание, как не сознание собственно личностное? В таком случае противостоит ему внеличностно-коллективное сознание (или точнее — *до*личностное как исторически предшествующее), для которого характерно прежде всего безоглядное принесение отдельной человеческой жизни в жертву идее. Непосредственно на этой коллизии строится следующий по времени и показательный для киноленинианы 60-х фильм — «Шестое июля» (1968) режиссера Юлия Карасика по одноименной пьесе Михаила Шатрова, фактически открывшего для оттепельной драматургии чрезвычайно распространенный в мировом театре той эпохи жанр документальной хроники.

В драматургии Шатрова — прежде всего в пьесах «Шестое июля» и «Большевики» («Тридцатое августа»), в киноромане «Брестский мир» и сценарии телесериала «Штрихи к портрету» — с наибольшей полнотой выразился тот принцип мифотворчества оттепельной эпохи, о котором идет речь. С одной стороны, за основу берутся подлинные исторические документы, с другой — эти документы монтируются более чем избирательно: в них опускается то, что противоречит восприятию эпохи, не совпадает с ним. Причем происходит это вряд ли сознательно, а значит, злонамеренно. Скорее всего эпоха не прочитывает то, что ей противоречит, воспринимает как малосущественное, ибо оно находится вне ее концепции.

В результате свирепый большевистский экстремизм отторгается от его подлинных носителей, и то, что было продиктовано не более чем наличной политической ситуацией, принимается за принципиальную нравственную позицию. Большевистский экстремизм передоверяется у Шатрова (и не только у него, как увидим впоследствии) левым эсерам. В сущности, происходит то же, что в брехтовском «Добром человеке из Сезуана»: у доброй Шен Те появляется двойник-антагонист Шуй Та, на поверку в действительности они оказываются одним и тем же человеком. Но это для окружающих обнаруживается лишь в самом финале представления.

Пока же зритель видит на экране, как одержимые революционным романтизмом левые эсеры во главе с Марией Спиридоновой требуют во что бы то ни стало немедленного начала революционной войны с немцами, чтобы распространить ее священное пламя на весь мир. И поскольку доводы их на Ленина и Свердлова не действуют, левые эсеры идут на политическую провокацию — террористический акт. Они совершают покушение на германского посла и поднимают мятеж.

Быть может, самым существенным для зрителей в момент выхода фильма на экран было то, что оппоненты большевиков представали на экране отнюдь не масками извергов рода человеческого, наймитами международного капитала и кривляющимися петрушками одновременно (именно так эти же события и их действующие лица выглядели в фильме М.Калатозова «Феликс Дзержинский», снятом в 1953 году и вышедшем на экран после многих поправок три года спус-

тя, в 1956-м, под названием «Вихри враждебные»). Напротив, левые эсеры тут оказывались не просто искренними революционерами, но людьми, одержимыми революционной идеей, как они ее понимали. И тем острее ощущался драматизм коллизии.

В чем же состояло по фильму основное расхождение в понимании этой идеи? Разумеется, в отношении к идее революционного насилия. Левые эсеры воспринимают его как данность, неотъемлемую часть своей политики, более того — как основную цель, отсюда пафос революционной войны. Не колеблясь — так это выглядело в фильме, — убивают они ни в чем лично не повинного посла Германии графа Мирбаха, не колеблясь, заключают под стражу Дзержинского. Целенаправленное насилие на наших глазах порождало, влекло за собой насилие бессмысленное, бесцельное — нелепо и случайно погибал от пули мятежников на одной из московских улиц ничего не подозревающий о мятеже делегат съезда Советов Абельман. Колебания — «все же это наши старые товарищи по борьбе» — посещали *отдельных* представителей партии, не затрагивая основной политической доктрины левых эсеров.

Главный же довод Ленина в фильме: конкретная страна и конкретные люди устали от войны. Продолжение ее повлечет разорение и гибель миллионов. Потому требовать войны — преступно, какие бы при этом высокие и благородные цели ни преследовались.

На лозунге «революционной войны» следует остановиться поподробнее. Дело в том, что ко времени создания картины (повторим, 1968 год) он уже активно взят на вооружение маоистским Китаем, с которым у СССР все более обостряется конфронтация. С другой стороны, эта конфронтация окончательно закрепила старческую неприязнь советского руководства к «левому» молодежному движению на Западе, упоенно скандировавшему маоистские лозунги, не говоря уже о том, что ассоциации с «Пражской весной» и студенческими волнениями в Польше возникали неизбежно. А поскольку тенденции к «подмораживанию» в жизни советского общества проявились к этому времени чрезвычайно отчетливо, в том числе и в настойчивых, все более усиливающихся попытках пересмотреть официальное отношение к сталинской системе, то в результате на некоторое время сама эта тема оказалась закрыта (очень характерно, что в «Шестом июля» вообще ни разу не упоминаются ни Сталин, ни его антагонист Троцкий). И тогда Китай, продолжающий активно славить Сталина, становится, в искусстве по крайней мере, прозрачным эвфемизмом сталинской системы. Это проявляется на разных уровнях — от мотива массы, передоверившей свое «я» вождю в последнем незавершенном фильме М.Ромма, а затем в «Зеркале» А.Тарковского, до интеллигентского фольклора[3]. Но поскольку одновременно здесь присутствует и отзвук молодежного «левого» экстремизма, мятежные левые эсеры в «Шестом июля» представлены людьми искренне, а потому трагически заблуждающимися.

Именно так и воспринимают их большевики в фильме. И здесь несложно обнаружить полемику со сталинской политикой истребления соратников по политическим обвинениям, которые в 60-е все же признавались обоснованными («левые коммунисты» и проч.). Граница проходит именно по отношению тех и других к людским массам. К человеку.

Фильм «Шестое июля» выстроен как диспут — преимущественно на выразительных крупных планах оппонентов-ораторов. В центре его — идейный поединок лидеров двух партий — Ленина и эсерки Марии Спиридоновой. Спиридонову великолепно играет Алла Демидова, находящаяся в расцвете своего сверхжесткого и сверхтемпераментного дарования. Ленина — недавний провинциальный актер, только что пришедший в Малый театр Юрий Каюров, по манере полная противоположность Демидовой — суховатый, сдержанный, тонкий (отзвук этой роли можно расслышать в его партнерстве с З.Шарко в «Долгих проводах» К.Муратовой). На этой противоположности выстраивается их дуэт.

---

[3] Так, в пародии С.Смирнова на роман известного обскуранта Вс.Кочетова «Чего же ты хочешь?» выведен идейно непоколебимый писатель Лаврентий Виссарионович Железов, автор романа об интеллигенции «Вошь», «занявшего в Китае второе место по тиражам после портретов председателя Мао».

Демидова создает классический тип «демонстративной личности» (есть такой термин в современной психологии). Ее героиня полноценно существует только при наличии аудитории, публики и — через публику. (Любопытно, что десять лет спустя Ю.Трифонов, размышляя о современных «левых» террористах, проницательно заметит: самое эффективное оружие против них — отсутствие к ним внимания СМИ, то бишь рекламы.) Спиридонову Демидовой невозможно представить наедине с самой собой. Она существует в массе, на людях, исключительно как публичный человек.

Ленин у Каюрова подобен предельно сжатой стальной пружине. Партнерство с Демидовой окончательно вытравляет из рисунка его роли традиционный эксцентрический жест, рудименты которого встречаются иногда у Смоктуновского и Штрауха. Знаменитым у первых зрителей фильма стал кадр, где каюровский Ленин перед разговором с представителем ЦК левых эсеров очень точным и умелым жестом доставал из письменного стола револьвер, передергивал обойму и клал оружие в задний карман брюк. Это была сенсация. Куда привычней, например, был Е.Евстигнеев — Луначарский в постановке «Современника» по пьесе того же Шатрова «Большевики», затевающий блестящий спектакль с врученным ему револьвером! Ленин Ю.Каюрова чужд всяческих сантиментов, но пистолет вновь оказывается тут подобен гамлетовской рапире. Не повышая голоса, не снижая темпа, он отдавал распоряжения потрясенным соратникам, вел переговоры, но что-то отстраненное оставалось во взгляде Каюрова, что-то большее, чем политическая мудрость, ощущалось в нем. И в финальном кадре, когда победившие большевики продолжали очередной съезд Советов, он наконец оставался наедине с собой на аллее, медленно шел, затем останавливался и бросал взгляд на камеру, как будто адресованный единственной аудитории, действительно способной его понять, — зрителям 60-х. Пружина распрямлялась. Победа приносила отнюдь не радость: «Несчастья начались — готовьтесь к новым».

Продолжая параллели с шекспировской трагедией (точнее, с тем, как в 60-е воспринимали ее киноверсию), отметим следующую подробность. Имя Гамлет принадлежит не только принцу датскому, но и его отцу — покойному королю. И определение, которое добрый десяток рецензентов вынесли в заглавие своих статей — «Он человек был в полном смысле слова», — принадлежит самому принцу, который относит его к своему покойному отцу. Для принца с уходом отца мир утрачивает свою первоначальную ясность и цельность, которые старый король давал уже своим присутствием. Он, отец, — воплощенный идеал, и не властелина (то есть главы государства), но — человека. Реплика Гамлета звучит в ответ на замечание Горацио: «Я знал его — то был краса-король». Поправка Гамлета знаменательна: речь идет уже о принципиально иной ценностной шкале:

> Он человек был в полном смысле слова.
> Уж мне такого больше не видать.

Параллель с Лениным для зрителя начала 60-х годов здесь явно не является чем-то искусственным, плодом нашей сегодняшней фантазии, хотя бы потому, что Пастернак, автор канонического для шестидесятников перевода, влюбленный в Маяковского и его стихи, не мог пройти мимо чеканной формулы «самый человечный человек». (Кстати, свой монтажный фильм о работе над киноленинианой Сергей Юткевич в конце 60-х назовет «О самом человечном».) Главное же — сама коллизия трагедии приобретала животрепещущий смысл в свете превращения Сталина из канонического преемника Ленина в его антагониста. Гамлетовский комплекс волей-неволей переживает в эту эпоху вся аудитория (чтоб не сказать — вся страна).

Отсюда мотив переживания смерти Ленина — там, где он возникает, — в 60-е годы приобретает отчетливо платоновский призвук ощущения героем своего сиротства именно как утраты все той же первоначальной первозданной ясности мира. Не случайно Дюйшен в «Первом учителе», появляясь с известием о трагической утрате — в *ночное* время и с факелом в руке, — невольно и совершенно неосознанно повторяет знаменитый эмблематичный кадр из козинцевского «Гамлета».

Ш Т У Д И И

ОЛЕГ АРОНСОН

Кант и кино

ФРАГМЕНТ 3: СВОБОДА

«...Идея свободы — единственное понятие сверхчувственного, которое доказывает свою объективную реальность в природе (посредством мыслимой в нем каузальности) своим воможным в ней действием [...]; таким образом понятие свободы (как основное понятие всех безусловно практических законов) может вывести разум за те пределы, которыми безнадежно ограничено каждое (теоретическое) понятие природы». Так завершает Кант «Критику способности суждения». Хотя понятие свободы не является ее главной темой, мы привыкли считать, что именно свободе посвящена моральная философия Канта. Однако нигде Кант не подходит к этой проблеме столь конкретно, как в своей третьей «Критике». Делает это он в главах, не напрямую связанных с этой темой, а в тех, что посвящены искусству. Именно противопоставление свободного творчества всему тому, что связано с практической выгодой (оплачиваемое ремесло, работа), является одной из главных характеристик искусства для Канта: игра, бескорыстная вовлеченность художника, которая и есть свобода. Но свобода для Канта не психологическая категория. Она не есть просто некоторое ощущение себя свободным в некотором действии. Кант прекрасно осознает всю невозможность быть свободным в мире практических действий. Именно поэтому свобода и нравственность для него взаимосвязаны и выведены за рамки природы. Однако искусство дает ощутить материальную возможность свободы, ее пограничное положение между миром постигаемой физической реальности и чистой абстракцией. Поэтому, наверное, нигде (и даже в «Критике практического разума») он не достигает столь мощной формализации понятия «свобода», как в главах, посвященных понятию «гений».

«Гений — это талант (дар природы), который дает искусству правила. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: гений — это врожденная способность души, посредством которой природа дает искусству правила» (46).

Напомню еще раз, что кантианская свобода — понятие, выведенное за пределы чувственно воспринимаемой природы, более того, оно даже противопоставлено природе, причинно-следственные зависимости внутри которой не позволяют никакому нашему действию быть абсолютно свободным. Таким образом, понятие свободы оказывается тем, что невыводимо ни из каких эмпирических суждений, но при этом оказывается «ключом к самым возвышенным практическим принципам», на которых только и может основываться мораль, по-

---

«Фрагмент 1: искусство» и «Фрагмент 2: возвышенное» см.: «Искусство кино», 2000, № 2, 4.

нимаемая рационально. Гений — место, где «возвышенное свободы» проявляется в максимальной чистоте, где законы таковы, что, подчиняясь им, субъект ставит под вопрос свое эмпирическое существование. Гений — это предел субъективности, ибо оказывается в точке, где, с одной стороны, он абсолютно индивидуален, абсолютно нов, но при этом эти индивидуальность и новизна имеют характер закона. То есть гений возможен только в том случае, если субъект способен жертвовать своей субъективностью, признавая правила другого. Те правила, которые гений дает искусству, взяты не из воздуха, они взяты из ситуации бытия-с-другим, которая превышает собственное бытие и является необходимым условием свободы. Гений — всегда гений сообщества, а оно в свою очередь есть именно совместность бытия в свободе, а не в общности усилий, целей, интересов. Он обнаруживает ту степень общности, которая невидима никакой отдельной субъективностью, в том числе и тем в гении, что есть субъективность.

Сегодня, говоря «гений», мы зачастую теряем из виду эту важную составляющую, которая была если и не осознаваема в полной мере, то уж точно ощущаема Кантом. Говоря «гений», мы идем скорее по гегелевскому пути, по пути абсолютизации субъективности. Для нас в гении заключена чистота возвышенного. Для нас гениальность связана в каком-то смысле с чудом, сравнимым с чудом откровения. Другими словами, для нас гениальность — некая эманация, привнесенность извне. Даже если мы и связываем гения и свободу, то скорее метафорически, но на самом деле гений в нашем сознании остается идеальной марионеткой в руках Бога (или дьявола). Гений — тот, кому Бог позволил имитировать Бога, подражать Богу. Таково (в лучшем случае) понимание того, что скрывается за словами «давать искусству правила». Именно такое понимание заставляет нас сегодня все реже и реже обращаться к этому понятию. Видеть его архаичность и неприменимость к ситуации современного искусства. Однако это понимание неверное. И если мы будем следовать за мыслью Канта, то легко убедимся в том, что и сегодня понятие «гений» не устарело.

В §47, развивая мысль о гении, дающем искусству правила, Кант пишет, что таким образом понимаемый гений «следует полностью противополагать духу подражания». Но ведь на протяжении столетий да и по сей день подражание (мимесис) является одним из оснований искусства вообще. Может быть, имеет смысл понимать кантовского гения именно как выходящего за рамки только искусства? Сам Кант, возможно, не согласился бы с этим. Он полагает, что правило гения «не может быть выражено в формуле и служить предписанием», что оно «должно быть выведено из деяния, то есть из произведения, которое будет служить другим для проверки их таланта — образцом не для подделывания, а для подражания». И здесь Кант оговаривается: «Объяснить, как это возможно, трудно».

Мы же можем в самом противопоставлении подделывания (механической имитации) и неремесленного подражания обнаружить важный мотив: образец становится не столько реальным физически, сколько лишенным эмпирических характеристик правилом, общим, но проявленным именно в произведении гения. Таким образом, то, что Кант называет правилом, можно назвать «генетическим элементом», тем, что приводит в действие механизм становления. В данном случае — становление произведения искусством.

Широко распространенное романтическое представление о гении как абсолютной индивидуальности, сверхавторе, создателе шедевров с появлением авангарда, технических искусств (фотографии, кино) оказалось под большим вопросом. Сегодня оно теоретически не выдерживает критики, хотя по-прежнему закреплено в языке, в речи об искусстве. Вот, например, гении кинематографа. Кто они? Их много: Вертов, Эйзенштейн, Ренуар, Уэллс, Антониони, Феллини, Бергман, Годар... Перечислять можно долго. Вопрос, однако, не в правильности или субъективности выбора тех или иных персонажей на роль гениев. Вопрос в другом: как можно говорить о гении в кинематографе не в романтическом смысле? Признаюсь, что пантеон замечательных режиссеров собран именно по принципам романтического представления об искусстве. Все те, кого я перечислил, кого мог бы еще назвать, — все они так или иначе репрезентируют гения именно как сверхавтора, наделенного даром «божественного подражания». Даже переосмысление французской «новой волной» (Трюффо, Шаб-

ролем, Ромером и другими) понятия «автор» применительно к кинематографу не пошатнуло представления о гении. Просто в сфере кино слово «гений» все чаще и чаще звучит неубедительно. С одной стороны, трудно всерьез воспринимать слова «гений» и «искусство», говоря о Кэмероне или Михалкове, с другой — те, кого так называют, абсолютно выпадают из массового зрительского интереса, на которое кинематограф ориентирован в силу своей специфики.

Возвращаясь к кантовскому понятию «гений» (и понятию «свобода», накрепко с ним связанным), мы обнаруживаем, что для него такой проблемы не существует. Неявно введенная Кантом в это понятие десубъективация позволяет мыслить гения менее психологично и менее романтически, но более формально. Так, Бергман или Тарковский гениальны не тем, что создали фильмы, которые мы воспринимаем именно как произведения высокого искусства, сопоставимые с литературными и живописными шедеврами прошлого, а чем-то иным. Следуя Канту, можно сказать, что они гениальны в тех моментах своих произведений, которые нас продолжают поражать уже вне связи с их произведениями и их индивидуальной образностью, но в связи с тем, что стало кинематографическим приемом и даже штампом, который был ими открыт (пусть невольно) именно как некая форма «общего чувства», общности в правилах. О кинематографическом гении можно говорить как о том, кто открывает правила *другого*, то есть открывает образ, несводимый только к представлению, но который захватывает целую сферу кинопрактики. Причем образ этот воспринимается как естественный (совпадает с «общностью удовольствия», с «общим чувством»), как природный, как устроенный по правилам, которые всегда уже были. Если в традиционном искусстве романтический гений вполне отвечает всем этим требованиям, то в современном искусстве и в кино возникает важное различие. И это различие лучше всего иллюстрирует изменение характера мимесиса.

Аристотель в «Поэтике» отмечал двойственный характер мимесиса. В подражании есть и способность к знанию (способность к соотнесению, сравнению, аналогии), и удовольствие (игровое подражание, присущее детям). Однако постепенно в концепции мимесиса сторона знания стала господствующей; соответствие образцу, соответствие истине стало главным не только для науки, опиравшейся на знание, но и для искусства. Само понятие «объективное знание», «точная наука» имеет в виду уже именно то понятие «истина», которое неотделимо от подражания как соотнесения с истиной, приближения к истине. Иными словами, в мимесисе мы имеем возможность в той или иной форме репрезентировать истину.

Когда Хайдеггер пытался пересмотреть понятие «истина», сформированное Новым временем, то есть всю систему репрезентации, которая вводит мир как картину, а истину как соответствие, он обращается к платоновской «алетейе», интерпретируемой им как «несокрытость», как событие истины, событие-разрыв, событие-просвет, не имеющее никакого соответствия в реальном физическом мире, в мире сущего. Истина — это *несокрытость* самого бытия. В сущем истина скрывается. Совершая такой поворот, Хайдеггер, казалось бы, нивелирует всю проблему мимесиса. Однако снимается только та сторона мимесиса, которая связана с производством истины через аналогию и сходство (знанием). Однако «изначальный мимесис», связанный с удовольствием и свободной игрой, не попадает в сферу внимания Хайдеггера прямо. Косвенно же Хайдеггер затрагивает эту тему в «Начале произведения искусства», когда говорит об истине в картине Ван Гога как о непроизведенном, то есть находящемся по ту сторону ремесла, по ту сторону всего того в произведении, что связывает его с миром вещей, с сущим, но открывает для нас *непосредственность присутствия здесь и сейчас*. В этой работе Хайдеггер вводит идею феноменологического начала произведения искусства, которое как раз и есть место общности, место *со*гласия, позволяющее состояться истине как установлению (такова «земля», которая открывается в картине Ван Гога «Башмаки»). То есть опять же вводится момент подлинности заново, вне подлинности репрезентации.

Беньямин иначе решает проблему подлинности. Он указывает на «потерю авторитета вещи» (утрату ауры) в искусствах, ориентированных на репродукцию реальности, поскольку репродукция настолько соответствует оригиналу,

что ставит под вопрос саму нашу способность оценивать это в качестве соответствия. Воспроизводимая реальность в кинематографе вообще не знает, по его мнению, никакого «здесь и сейчас», никакой соотнесенности хоть с каким-либо присутствием при какой-либо истине. Наиболее радикально вопрос об истине и мимесисе ставится Беньямином в «Задаче переводчика», где он абсолютно отрицает теорию соответствия между оригиналом и переводом. Для него перевод как имитация невозможен, но не потому что оригинал непереводим в принципе, а потому что, ориентируясь на сходство с первоисточником, переводчик сохраняет только то, что в принципе переводимо. Беньямин же концентрируется на том в оригинале, что непереводимо, что вводит ситуацию такого несходства, которое ставит под сомнение саму идею перевода, ориентирующегося на соответствие. Именно непереводимость является отличительным знаком оригинала. Именно непереводимость («эхо оригинала») есть то, что должно быть переведено. Очень трудно расстаться с идеей истины оригинала, очень трудно воспринять акт перевода как то, что формирует заново понятие «истина». Однако именно подражание, не ориентированное на сходство, подражание, производящее различие, есть то, что приближает нас к тому, что называл «подражанием» в противовес «подделыванию» Кант: подражание в искусстве гения как свободная игра без цели, без образца, сама в себе формирующая образец для подражания.

Итак, Кант мыслит гения не как «подражающего природе» (именно духу такого подражания он противопоставлен), а как подражающего свободе. Ведь свобода есть то, что ни с чем не соотносимо в реальности, где всякая мысль о ней приводит к осознанию ее невозможности. Она есть то, что дано нам в опыте, в слабом аффекте, где утеряны все образцы, где никакие сходства и аналогии невозможны.

Свобода художника, таким образом, есть то, что выводит его за рамки только эстетического опыта. Именно поэтому для характеристики гениальности недостаточно только эстетических критериев. Гораздо важнее то, что гений «дает правила». Производит их, не навязывая другому, но именно давая, открывая, как правила, имманентные самой материи выражения, правила другого. Эти правила не предписания, а именно то, что было названо генетическим элементом, заключающим в себе возможность формального повтора, возможность использования элемента как всегда уже данного, а не заимствованного у кого-то. Заимствованы могут быть открытия в области содержания или формы (и мы их легко замечаем, когда смотрим фильм-римейк либо фильм, сделанный под влиянием стилистики Тарковского или Параджанова). Такой повтор является именно подражанием-соответствием, уводящим нас к «первоистоку», к изначальному приему, открытие которого мы закрепляем за автором или сверхавтором (романтическим гением). Гений же, о котором мы говорим, не совершает открытий в области формы (или содержания, которое в данном случае является частным случаем формы), он открывает то, что, кажется, всегда принадлежало самой материи выражения, то, что не принадлежало его индивидуальности, но было необходимой составной частью бытия-с-другим. Это не художественный прием, это то, в чем материя (например, материя кино) сама себя воспроизводит, обнажая некий конструктивный закон этого самовоспроизведения.

(Идею генетического элемента можно обнаружить уже в Боге Спинозы, у Канта в его понимании мышления, и прежде всего мышления математического, у Бергсона в его концепции интуиции, а в современной философии к ней наиболее продуктивно обращается Делёз.)

Возвращаясь к кино, можно выразиться примерно так: гений — не тот, кто создает нечто оригинальное, но тот, кто открывает *штамп*. То есть открывает нечто, чем все пользуются, что воздействует на зрителя безотказно, хотя этот штамп повторяется сотни раз, но что при этом не отсылает к первооткрывателю. Кино, пошедшее по пути не исследования, не знания, а прежде всего зрелища и удовольствия, — искусство клише, искусство повторов, искусство, где эстетическая ценность уступает ценностям коммуникационным, то есть тем аффектам, которые открывают для нас бытие-с-другими.

Итак, в кино гений — не мастер зрелища и удовольствия (использующий штампы) и не художник-автор (избегающий штампов), но именно открываю-

щий штамп в качестве штампа, открывающий такие образы, которые располагаются в имманентности самого кинематографа. Ясно, что несмотря на свое авторство, а часто и благодаря ему такие открытия совершают и Висконти, и Янчо, и Мидзогути, но все-таки гениальность применительно к кино явно мигрирует от этих выдающихся стилистов к фигурам порой менее примечательным. Думаю, не ошибусь, если назову в качестве наиболее показательного примера кинематографического гения Гриффита. Хотя очевидно, что гений в кино располагается в зоне гораздо большей анонимности. Кулешов, Рукье, Эсташ — вот те из фигур, которые, несмотря на их достаточную известность в среде кинематографистов, словно «не дотянули» до целостности авторства. Однако именно они демонстрируют зрителю то, что можно назвать *свободой* в отношении материи кино. Или, точнее, кино для них было «опытом свободы». Или, если быть еще более точным, они открывают кино именно как «опыт свободы».

«Опыт свободы» — то, что Нанси в одноименной книге определяет как «свободу, разделенную с другими», следуя в этом и хайдеггеровским понятиям «совместное бытие» и «забота», и «бытию-для-другого» Сартра. Во всех этих понятиях *другой* есть то, что предшествует «я» именно в том смысле, что является для каждого индивидуального «я» генетическим элементом. Однако для нас важен здесь тот кантианский мотив, который выводит свободу из сферы чистой абстракции. Свобода как опыт не есть действие, не есть даже представление, но, говоря словами Нанси, «опыт опыта, данный нам в акте мысли». Гений в кино обнажает эту материальность свободы именно тем, что создает образ, не дополняющий выразительные возможности, а позволяющий посредством кинематографа обнаружить мысль там, где мы ее раньше не знали.

«Опыт опыта». Не есть ли это осуществление категорического императива, который в этике Канта был лишь предписанием и пожеланием? Именно в свободе, обнаруживаемой гением, действие становится общим правилом. И такая свобода и такой гений, противоречащие во многом нашему привычному употреблению этих слов, могут быть распознаны, в частности, благодаря соприкосновению мысли Канта с современной философией и с практикой кино.

M E D I A

Хельмут Ньютон
Vogue

АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ

Wow-ТВ!

ЯЗЫК РОССИЙСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Язык — зеркало общества. Этот, как и всякий, трюизм является выражением здравого смысла. Его не надо стыдиться, тем более что эти заметки — не апология здравого смысла, а разве что точного слова. Они — не вопль интеллигента, истосковавшегося по утраченной речевой культуре на телевидении (можно подумать, что она была ему когда-то присуща!). Телеречь не обязана отвечать требованиям абсолютного языкового слуха. Но она является одним из самых влиятельных механизмов распространения ценностей, улавливает их колебания и в каком-то смысле даже гипнотизирует общество. Язык ТВ берется из обыденной жизни и одновременно эту жизнь формирует. Иначе говоря, язык сам себя и обусловливает. Эфирная неопределенность при, казалось бы, внятной позиции ведущих на самом деле отражает запутанность нынешнего общественного сознания. Но при этом, увы, многократно ее увеличивает.

В интервью одного ученого человека мне как-то довелось прочесть, что русская речь наилучшим образом приспособлена для сокрытия истины. Она известна своими невероятными смысловыми ресурсами, стилистическими уловками, позволяющими уйти от прямого ответа и ответственности. Вероятно, это и так, хотя лукавить можно на любом языке. Дело лишь в самом желании пользоваться такими речевыми возможностями. В нынешних условиях язык наш, похоже, оказался для этой цели в высшей степени пригоден. Или же неопределенность, которую демонстрируют наши СМИ и которая выходит за собственно лингвистические рамки, на время лишила нашу речь искомой ясности.

Несмотря на рейтинговую истерию, едва ли не все профессиональные информационщики и шоумены не заботятся об адресате. Впрочем, знали ли они его прежде? Ни один канал, в сущности, не представляет, на кого он вещает, кем на самом деле является его зритель и, следовательно, какую языковую норму ему выбрать. Из трех возможных временны́х планов медиа более или менее знают лишь, как обращаться с прошлым (отсюда все эти «Старые песни о главном», «Старые телевизоры», «Старые квартиры» и прочие «старые телефоны и холодильники»). Настоящее пугает их настолько, что они вынуждены взять у него тайм-аут — до выяснения всех обстоятельств будущей жизни.

Вот этот тайм-аут и заполняется разного рода неопределенностями. При этом штатных ведущих новостных или развлекательных программ нельзя жестко отделить от гостей, от тех, у кого берут интервью, кто участвует в разных передачах. Будто за своих телевидение отвечает, а за приглашенных — нет. У всех оказавшихся на экране общий язык и общая ответственность за смысловые подмены. В результате на уровне политической необходимости вчерашние «агрессоры» с легкостью превращаются в «миротворцев», а критикуя вполне определенное лицо, его имя стыдливо заменяют в высшей степени неопределенным «люди» (еще до предвыборной расправы над Лужковым Егор Строев, бывало,

выражался так: «Страшна не болезнь, страшно, что есть люди, которые...»). При помощи эфемерных словесных нитей СМИ пытаются плести невидимую ткань национального согласия. Разве вкрадчивые манеры, негромкий голос и обтекаемые выражения — не лучший способ завоевать всеобщую симпатию? Если Зюганов порой и говорит якобы нормальные вещи, то из-за тотальной агрессии тона они просто не воспринимаются (в его случае оно, конечно, и к лучшему). Видимо, этого пытаются избежать теледеятели, разбавляя свою речь каким-нибудь «почти кстати» (на тот случай, если кто-то считает, что «некстати») или «задачи решены не в полном объеме», при том что совершенно непонятно, какой объем следует считать полным и в какой мере задачи все же решены. Когда же языковым «медом» приходится потчевать заграницу (скажем, генерал Ивашов заявляет: то-то и то-то «отвечает приоритетам России, интересам стабильности на Балканах»), то всплывают два смысла: вещание на американцев — не волнуйтесь, интересы России не противоречат вашим, вещание на своих — не переживайте, мы будем защищать не натовские интересы, а собственные. Речь здесь идет вовсе не о политике и не о том, что чему в действительности противоречит, а исключительно о словах, то есть о попытках СМИ найти общий язык с теперешним деструктурированным обществом.

Было бы небезынтересно проинтерпретировать телевизионный язык как своего рода кодирование и одновременно программирование российской реальности. Но это предмет для культурологов, мы же, посмотрев любую информационно-аналитическую программу («Сегодня», «Время», «Итоги», с Доренко, со Сванидзе или с Леонтьевым), невольно оказываемся в положении профессора Преображенского, который никак не мог взять в толк, что скрывается за словами «разруха» и «контрреволюция». Мы считываем с экрана массу недоумений подобного рода, но разгадать их нам не всегда под силу. Возникает даже ощущение, что всем известные слова намеренно лишаются смысла. Причем слова и с сугубо конкретным значением, и слова-паразиты — в том смысле, что они действительно паразитируют на наших нервах, препятствуя естественной потребности «внести ясность», если уж ты все эти «новости» смотришь.

Язык информационных программ озадачивает расплывчатостью и невнятностью либо — что по сути одно и то же — вызывающе внятной абсурдностью. Одна моя знакомая, посмотрев цикл «разоблачений» Доренко, заметила: «В следующий раз он покажет гроб с собственным телом и скажет, что его убил Лужков». Именно абсурд часто становится у нас по форме «нейтральным», а по сути агрессивным информационным высказыванием. В этом смысле язык демонстрирует глубинное единство большинства наших комментаторов.

Самым частым словом в их речи можно смело считать слово «достаточно». Казалось бы, глупо обвинять журналистов в загрязнении своей речи неуместным «достаточно» — такой же упрек можно адресовать едва ли не каждому из нас. Но человек перед телекамерой находится в фокусе чрезвычайного внимания, и предполагается, что каждое его слово информационно насыщенно.

«Сколько продлятся переговоры?» — спрашивает Татьяна Миткова у корреспондента. «Достаточно долго», — поясняет тот, ничего, в сущности, не поясняя. Вернее, поясняя лишь то, что он этого не знает. А не знать, по профессиональным законам, не имеет права, поскольку не имеет права высказываться о том, чего не знает.

В одном из интервью по поводу присутствия в Косово российских миротворцев (вот, кстати, еще одно слово, за которым неизвестно что скрывается!) генерал Ивашов сказал буквально следующее: «Дислокация наших солдат в американском секторе — этого крайне недостаточно». Очевидно, имеется в виду — неприемлемо. Но из-за обязательных для официального лица условностей злосчастный военный никак не может себе позволить такой характеристики. И не важно почему, вернее, важно, но тогда надо вдаваться в двусмысленность положения России, в дипломатическую этику.

«Такой-то, в принципе, ушел из жизни» — речь в новостной программе идет о подсудимом, покушавшемся на Лукашенко и погибшем в тюремной камере. Даже если оставить в стороне гоголевских масштабов нелепость фразы, за этим «в принципе» чувствуется смятение и страх оказаться подозреваемым в грязной игре. Обвиняемый-то погиб до суда, а интервью дает прокурор.

Или, например: «Взрывы у нас — практически бытовое явление». Тут уж совсем нечем крыть. Действительно — бытовое, и его чудовищную обыденность приходится скрывать виноватым «практически».

В эпоху кризиса самоидентификации в любом высказывании мерещится какой-то новый смысл, в любой телереплике — подвох. Не так давно в программе «Партийная зона» некий эстрадный композитор, прославляя одновременно «Generation «П» и грядущее российское возрождение, произвел на свет новый слоган: «Россия — очень перспективная страна! Мы еще сделаем, по выражению Пелевина, всем «вау» в музыке!»

Несмотря на кажущуюся незначительность высказывания, оно содержит минимум три смысловых уровня.

Говоря по-простому, если человек заплакал, то это обстоятельство само по себе свидетельствует о сильном чувстве. Иное дело — если подошел к зеркалу, чихнул или тем более высказался по телевизору о сугубо конкретном предмете — о посевной кампании или песнях Алены Апиной. Такой текст одновременно характеризует как личность говорящего, так и его неявные подсознательные установки.

В книге «Язык «третьего рейха» ее автор, немецкий филолог Виктор Клемперер замечает: «То и дело цитируют афоризм Талейрана о дипломатах и прочих общественных деятелях, речью своей скрывающих действительные намерения и поступки. Но справедливо как раз обратное. Они, возможно, и стремятся скрыть истину, но стиль выдает их наилучшим образом».

Если «стиль — это человек», то и общество — совокупность стилей. Сами реплики — пусть и на телевидении — в бесчисленных конкретных случаях могут оставаться непоказательными, но стиль...

Известно, что в любом языке почти любое слово выражает более одного смысла, не говоря о мириадах смысловых оттенков. Отчего человек не теряется в лабиринтах понятийного шифра? Ему помогает контекст. Скажем: «Папа пошел в магазин». Ясно, что «папа» — не римский, «магазин» — не оружейный, а «пошел» — не на фиг. Фраза «Мы еще сделаем всем «вау» в музыке» тоже легко поддается прямой трактовке: через некоторое время мы достигнем небывалых высот в музыке. Но кроме этого она идеально ложится на старый мотив «догоним и перегоним Америку». Типологическое и интонационное сходство здесь соседствует с тематическим — речь идет о том, чтобы именно догнать и перегнать (а наша поп-продукция неконкурентоспособна) и именно Америку (универсальный стандарт мировой поп-индустрии).

Налицо мимикрия советского под постсоветское. Якобы ультраактуальное высказывание является в сущности советской пропагандистской установкой, синтаксически выраженной по-советски, но в постсоветской терминологии. Отличие сугубо конъюнктурное: сегодня нельзя, как Хрущев, посулить всем «кузькину мать».

Показательно, что слоган про «вау» прозвучал в развлекательной программе. Это сообщает ему специфический обертон. В отличие от общественно-политических передач, призванных информировать и разъяснять, дивертисментные по жанру программы руководствуются единственным принципом — развлекать. Именно в шоу-программах раскрываются среднестатистические культурные запросы зрителей. Лучшего индикатора общественных вкусов, пожалуй, не найти, поскольку в шоу-программах не только проявляется большая внешняя свобода высказывания, но и имеет место прямое участие публики.

Получается, что «догоним и перегоним Америку» — слоган постсоветского народа. Смысловой основой этого слогана служит выражение «сделаем «вау». Вот тут начинается погружение в абсурд. Дай мы задание компьютеру истолковать эти слова, вероятно, вышло бы следующее: wow — английское междометие, заменившее в обществе массовых технологий самые разные реакции человеческой личности. «Вау-факторы» (термин, введенный в русскоязычный обиход Виктором Пелевиным) ориентируют обыкновенного человека в новом медиальном пространстве, требуя от него при этом самоидентификации. По сути, «вау» — это выражение простейших стимулов-рефлексов: самоутверждения, зависти, биологического чувства комфорта, связанного с принадлежностью к со-

циальной группе. Формальным механизмом взаимодействия «вау-факторов», по Пелевину, является создание и демонстрация имиджей, из которых, собственно, и складывается самоидентификация.

Пафос восклицания композитора, выступавшего на «ТВ-6. Москва», таким образом, прямо противоположен содержанию его слов. Особый комизм ситуации придает то обстоятельство, что вначале он пространно рассуждал о предостережениях автора «Generation «П», потом — о путях выхода из «пелевинщины», но, сам того не замечая, продемонстрировал ее триумф. Потому что «сделать всем «вау» в музыке» — значит сознательно переключиться на создание имиджей, на производство и продажу воздуха. Думать не о качестве создаваемой музыки, а о способах ее подачи. Для чего нужны только деньги, PR и реклама, то есть участие в глобальном процессе самоидентификации, в демонстрации имиджевых претензий на национальную специфику, которую так любят декларировать отечественные шоумены.

Не важно, что послужило причиной такого противоречия — то, что говоривший не читал «Generation «П», а просто употребил понравившееся ему слово или все-таки читал, но, влекомый порывом самоидентификации, «выдал в эфир» страшную тайну современного ТВ.

«Вау» — неологизм русского языка, пришедший в него классическим путем заимствования. А при заимствовании, как правило, значение иностранного слова искажается — адаптируется к нуждам «заказчика». Так и русское «вау» отнюдь не тождественно английскому.

У Пелевина оно приобретает эпический народный смысл. Идейность трактовки — вот специфически отечественное его наполнение. Разве можно на английском междометии построить теорию? Там «wow!» — всего лишь восклицание, выражающее удивление, одобрение, восторг. Наиболее близким аналогом в нашем языке следует признать знаменитое «хо-хо!» Эллочки Людоедочки.

«Мы еще сделаем всем «вау»!» «Народ и «вау» едины!» «Человек человеку — «вау!» Толкования — в зависимости от контекста — бесконечны.

В эпоху застоя задачей развлекательного телевидения было усвоение идеологии в игровой форме. Немногочисленные живые программы, вроде старого КВН или «А ну-ка, девушки!», не создали собственных речевых систем. В студенческом фольклоре, в стилизации под крестьянский говорок отражались блики разветвленной Lingua Imperii Sovetici, которая, как всякое тоталитарное наречие, располагала не только официальной, но и, в качестве отдушины, неофициальной формой.

Равняющемуся на западные образцы — по стилистике, по форме, но не по содержанию — российскому телевидению приходится брать «оттуда» в нагрузку и речевой шаблон. Всем известные кальки с рекламы типа «Наслаждайтесь жизнью вместе с шоколадом «Виспа!» или «Кофе «Чиббо». Давать (кто кому и что дает? — *А.А.*) самое лучшее!» — лишь частный случай такой закономерности. Клонирование в постсоветском телепространстве языковых клише западного ТВ становится привычной схемой подачи материала.

Тревожный хаос, создаваемый телевидением, вызван распадением ясных координат в самой жизни. Такая ситуация усложняется многозначностью контекстов. Поэтому остается только бесконечно реагировать на частные случаи.

Если употреблять слова в точном значении, через некоторое время обнаруживаешь, что они активно помогают в любом социальном действии. (Как говорил в старом фильме герой Жана Габена, у нас, в «Мулен Руж», такие незначительные обстоятельства, как время и пространство, не в счет.) Каждый из нас при желании может превратить собственную кухню (телефонный разговор, спор с тещей, статью) в территорию правильной речи. И решать языковые уравнения, которые сами собой приведут к недвусмысленным ответам.

Общая путаница понятий, смыслов и слов на телевидении, а также отсутствие адекватного представления о потребностях «широкой публики» может породить лишь лукавую неопределенность. Так, в интерпретации ключевых событий и в их адаптации к интеллектуальному уровню «широкой публики» возникает противоречие, которое, как кажется, снимается всеми этими языко-

выми «прокладками» типа «достаточно», «на самом деле», «реально» и даже «определенно» — в значении, с определенностью ничего общего не имеющем. З.Паперный в фельетоне «Обобщенная кряква» когда-то писал, что невозможно сказать: «Писатель такой-то с творческим обликом». Сразу спросят: а с каким? Зато скажешь: «...с определенным творческим обликом...» — и дело в шляпе.

Шоумен, естественно, работает в рамках строгого жанрового императива: ему надо понравиться публике и высказываться понятно. Однако трудно создать развлекательную передачу, не понимая, кому именно надо понравиться. Если сумбур и путаница в оценке политических событий порождают неопределенность высказывания, то путаница и сумбур в оценке общественного вкуса порождают пошлость. И право выключить телевизор не снимает этой острой проблемы, поскольку само по себе игнорирование той или иной программы не может создать конкуренцию между ними. Дело ведь именно в отсутствии выбора, а не в том, что обыкновенный зритель является пошляком. Но если придерживаться строгого словоупотребления, то упрекать развлекательные передачи в распространении пошлости так же правомерно, как информационные — в бомбардировках Чечни. С фактами, сообщаемыми в «новостях», «приходится считаться», равно как и с объективным состоянием общественного вкуса. И это вовсе не «дурной вкус», а — другой!

Можно сколько угодно морщиться, слыша, как певица Анастасия употребляет слово «творчество» по отношению к собственной деятельности, можно усмехаться при виде заголовка интервью с членами группы «Божья коровка» — «Мы пришли, чтобы изменить лицо российской культуры», можно хвататься за голову от песенных текстов, вроде «Ты заплатила за такси, зачем — сама себя спроси», но все это обусловлено законами жанра. Ведь поп-культура как раз и служит адекватным отражением вкусового разнообразия. Развлекательные программы не могут себе позволить опережать среднестатистические запросы, ориентироваться лишь на гипотетическую аудиторию с хорошим вкусом, потому что это означало бы для них потерю существующей аудитории. В этом смысле они, как рекламные табло, выдают лишь сухую информацию о состоянии массовой культуры.

Пошлость шоуменов — это пошлость общества, это и наша с вами пошлость. А они ее лишь регистрируют. И занимаются этим во всем мире. Следовательно, никакой, по сути, неопределенности нет: что востребовано, то и выдают наши информационно-аналитические программы, наши артисты, наши любимые и ненавистные шоумены. Наши ретрансляторы и переводчики родной речи. Каков приход — таков и поп.

D V D - О Б З О Р

ОКСАНА ГАВРЮШЕНКО

Эта круглая планета, или Оцифрованный мир

Язык хон... был так же изменчив, как цены, как погода. Он менялся бесконечно и беспрестанно, в соответствии с неведомыми правилами... Он менял свою форму, как меняет свои очертания снежная лавина. Рядом с ним английский язык казался неподвижным ледником.

Р.Шекли. Потолкуем малость

«Революция в мире видео и звука», «формат нового поколения», «дорогая виртуальная игрушка» — какими только эпитетами не сопровождалось появление на мировом рынке технологий DVD! Этот новый тип носителя, который сегодня у всех на слуху, появился в США в 1996 году и получил название Digital Versatile Disk (DVD). Качество изображения, многоканальное звуковое сопровождение, различные языковые версии, наконец, просто возможность поиграть с интерактивным меню, используя всевозможные бонусы, — все это привлекает к новому формату большое количество интересующихся. Растущий потребительский спрос на DVD во многом обусловлен практикой продаж через Интернет, так как пользователи сети и фаны DVD — примерно одна и та же социально-демографическая группа. Недалек тот день, когда на рынке появится записывающий DVD-плейер, и тогда VHS отойдет в прошлое, как когда-то отошли виниловые грампластинки. В общем, от DVD не уйти (простите невольную рифму), и об этом свидетельствуют профессионалы киноиндустрии.

В Лос-Анджелесе в прошлом году состоялась крупная конференция по вопросам DVD. Повышенный интерес прессы вызвала дискуссия «DVD и создатели кино», проведенная в рамках этого мероприятия. Вел дискуссию один из наиболее авторитетных американских кинокритиков и исследователей кино Леонард Молтин, заявивший во вступительном слове, что сегодня «видео не просто факт нашей жизни, для многих людей это образ жизни». Сегодня даже те режиссеры, которые не придавали серьезного значения видео, вынуждены рассматривать его как серьезный коммерческий и творческий фактор. Чтобы иметь возможность конкурировать на рынке, режиссер должен ответить на вопрос: какие дополнительные материалы он может предложить зрителю при выпуске фильма на DVD? И Молтин выяснял у присутствовавших, насколько видео, и в частности DVD, повлияло на форму и содержание их творчества.

Ветеран режиссуры Роберт Олтмен отметил, что изменились сами параметры его работы над фильмом, поскольку теперь уже в процессе съемок он должен

принимать во внимание, как его фильм будет выглядеть на видео. Сегодня многие картины приносят больше дохода от продаж на видео, чем от проката в кинотеатрах. То, что не работает в узком контексте самого фильма, может быть использовано впоследствии при создании DVD-версии. Авторский комментарий, «вырезанные сцены», альтернативное музыкальное оформление — те важные для режиссера моменты, которые позволяют ему более широко трактовать снимаемый материал.

Маргинал и отшельник Вернер Херцог отметил, что, не испытывая симпатий ни к телевидению, ни к видео, он не может не считаться с ними. Он использует их в деловых целях — при просмотре актерских проб и для «паблик рилейшнз». Херцог не изменяет своему единственному медиуму — кино, которое демонстрируется в кинотеатрах. Однако в США он приехал для записи авторского комментария к «Фицкарральдо». Он был вынужден признать, что новый формат увеличивает возможности выразительных средств кино. Например, в эпизоде шторма, благодаря заново смикшированной фонограмме в формате Dolby Digital 5.1 и ее опоясывающему звуку, воздействие снятых им кадров заметно усилилось. По его мнению, именно DVD позволит режиссерам создавать более «личностные» картины. Для первого просмотра зрителю следует прийти в кинотеатр, но потом DVD позволит ему обновить свой опыт восприятия и придаст зрелищу дополнительную глубину. Этот процесс имеет сходство с восприятием музыки (вы посещаете концертный зал, потом слушаете ту же вещь на высококлассной домашней аппаратуре, но при случае снова идете послушать «живую» музыку).

Возникает масса проблем, связанных с тем, что отныне голливудские мейджоры вынуждены контролировать значительное сокращение «окна» (разрыва) между кинотеатральной премьерой и выпуском видео. По мнению специалистов, «эффект DVD» заставляет голливудские студии планировать график релизов своих фильмов с точностью до одного дня. Кодировки для географических зон, придуманных DVD-Форумом[1], могут быть нейтрализованы, и тогда... «Ведь воруют же, много воруют», как говаривал Юрий Деточкин.

Россия, 5-я зона (куда входят также Индия и Африка, кроме ЮАР и Египта), как обычно, стремится не отставать от мировой моды. У нас тоже проводятся «круглые столы» на тему «за» и «против», выставки Hi-Fi SHOW, пресс-конференции; уже появились специализированные магазины. А ведь совсем недавно, в 1997 году, была лишь парочка аллей на Горбушке и единственный российский диск «Старые песни о главном-2», выпущенный компанией «DVD Альянс» («Тивионика», ныне Twister) при участии «ОРТ-Видео». Несмотря на то что это был первый опыт DVD-мастеринга в стране, качество видео и Hi-Fi стереозвука соответствовало мировым стандартам. На диске присутствовали все элементы интерактивности — система меню, разбивка на серии и индивидуальный доступ к каждой песне.

Новый формат на долгое время стал любимой игрушкой для богатых дядей, нуждающихся в релаксации не менее, чем в заботах о кровном бизнесе.

[1] Чтобы ограничить возможности пиратов, карту мира поделили на шесть зон, для каждой из которых предназначен особый код записи. Но, как известно, ничто не стоит на месте и любая система защиты в какой-то момент перестает оправдывать себя. Коды взламываются при переходе от зоны к зоне, повсеместное распространение получили так называемые мультизонные плейеры. Если вы приобрели технику с указателем «на 1-ю зону» (США), ничто не мешает вам эксплуатировать ее в любой другой зоне, после визита к специалисту, разумеется. В июле ожидается новая защитная программа, но надолго ли ее хватит?

На рубеже 1997 — 1998 годов пустующую нишу необходимо было чем-то заполнить. Привычные VHS-кассеты улетали с Горбушки за пять-шесть долларов штука, DVD и тогда стоил двадцать пять. И все же спрос был, и тираж выкупался. «Вот спущу я завтра планку с двадцати пяти баксов до, скажем, пятнадцати, и на Горбушке будет вал желающих. Я, конечно, точно буду знать, кто меня убьет», — посмеиваясь, шутил молодой и обаятельный энтузиаст DVD, заразительный в своем увлечении и одержимости новым делом. Жизнь сработала не хуже интерактивного меню. Через год он трагически исчез, его не нашли. Сегодня на российском рынке диски в прежней цене; стоимость DVD-плейеров сравнялась с затратами на обычный видеомагнитофон. Инвестировать средства в производство DVD-технологий стало модно: идешь в ногу со временем, а это комфортное чувство. Пришли новые люди, зачастую далекие от кинематографа. Ими движет желание отметиться хотя бы в кругу своих. Подарить, к примеру, дражайшему родственнику диск с его любимой старой картиной советских времен. Потешить свое тщеславие. Массмедиа пытают эстрадных звезд, от «Иванушек» до Бориса Моисеева, об их отношении к «формату XXI века». «Ну очень круто», — обычно отвечают те.

Компаний-дистрибьюторов сегодня около десятка, существует продажа оптом и в розницу, в «Художественном» на отдельных сеансах показывают фильмы в DVD-проекции. Комедия-экшн «Кто я?» с Джеки Чаном выпущена компанией DVD GROUP в день старта театрального проката.

Российский DVD-консорциум возглавил приехавший два года назад первопроходец из Голливуда Хью Перкинс, директор по маркетингу компании Columbia TriStar Home Video. «Видеограм» и «Крупный план» — компании также из числа пионеров. Первая раньше называлась «Солтисс DVD сервис» и осуществляла полный пакет услуг от проекта до тиража — авторинг, тиражирование, упаковка, полиграфия. Сейчас в каталоге «Видеограма» представлены практически все жанры, но особенно благополучно здесь с боевиками серии «Би».

«Крупный план» — компания, выпускающая исключительно российское кино. Она давно зарекомендовала себя, начав с выпуска комедий Гайдая («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука») и сборников мультфильмов. Правда, качество мастеринга оставляло желать лучшего. Сейчас «Крупный план» предлагает два основных пакета. В первом — мосфильмовские ленты 1998—1999 годов: «Цветы от победителей», «Китайский сервиз», «Любовь зла» плюс «Американская дочь» и «Привет, дуралеи». Во втором пакете, более сложном, так как в него вошли двухсерийные картины (это DVD-9, в два раза больше гегабайт, чем на DVD-5), наша классика: «Солярис», «Жестокий романс» (сценарный план диска включает в себя «фильм о фильме»), «Москва слезам не верит», «Свой среди чужих, чужой среди своих», балет с М.Плисецкой «Анна Каренина». Качество выросло несопоставимо. Участвовать и, если нужно, вмешиваться в процесс перегона телекино на DVD «Крупный план» обычно приглашает операторов фильмов, тем самым добиваясь максимально выверенного результата.

Компания DVD GROUP была основана в 1998 году и первой среди российских фирм стала ассоциированным членом DVD-Форума, всемирного союза производителей и дистрибьюторов программ в формате DVD. На сегодняшний день в каталоге компании тридцать пять фильмов, в работе знаменитая драма Майкла Чимино «Охотник на оленей», скандальный «Романс» Катрин Брейа, гангстерская драма «Путь Карлито» с Аль Пачино и комедия о киношниках «Переполох» с фаворитом «Оскара» Кевином Спейси в

главной роли. Абсолютным лидером продаж стал триллер «Игра» с Майклом Дугласом, вероятно, потому что это был первый диск, выпущенный компанией. В DVD GROUP репертуарная политика не страдает однообразием, нет тематического формирования пакетов. Компания выпускает совершенно разное кино,ориентированное на любого зрителя. В каталоге представлены и блокбастеры, и братья Коэн с «Большим Лебовски», и «Елизавета» Шекхара Капура. Практически все фильмы Люка Бессона. Два российских хита «Брат» и «Особенности национальной рыбалки». Картины выпускаются как в варианте с полным актерским дубляжем в системе шестиканального звука Dolby Digital 5.1[2], так и с синхронным переводом на несколько голосов с сохранением оригинальной шестиканальной фонограммы. Все фильмы сопровождены русскими субтитрами (а российские фильмы — английскими, французскими, итальянскими и другими), анимированное и озвученное интерактивное меню.

Результат впечатляет. Например, в мистическом триллере от отца Фреди Крюгера — Уэса Крейвена «Исполнитель желаний» мрачная атмосфера дьявольского наваждения, умело дозированные порции страха, масса спецэффектов, над которыми трудились сразу пять известных компаний, работа актеров-«классиков» из знаменитых «ужастиков» — Роберта Инглунда (детоубийца Фреди с улицы Вязов), Тони Тодда («Кэндимен»), Кэйна Ходдера («Пятница, 13-е»), сыгравшего в этом фильме Джинна, над гримом которого ежедневно по три часа трудились специалисты, — все это отлично передано на DVD. Вот где наглядно явлены преимущества нового формата.

Музыкальные DVD также создают мощный эффект присутствия. Первым российским исполнителем, записавшим сольный концерт (два с половиной часа) на DVD стал Филипп Киркоров с программой «Лучшее, любимое, только для вас!». Этот диск также стал первым отечественным DVD-9, где содержится в два раза больший объем информации. Здесь же впервые появилось анимированное меню, содержащее, кстати, семьдесят четыре страницы против стандартных тридцати-сорока. Помимо прочих бонусов на диске есть автобиография певца с картинками из фотоальбомов разных лет, субтитры на английском и испанском языках, могли бы получиться и русские, если бы у англичан была кириллица (диск собирался в Англии, так захотел клиент, не веривший в возможности отечественных умельцев). В общем, в DVD GROUP с этим диском изрядно намучились. Помимо упомянутого концерта Ф.Киркорова компания выпустила «Избранное» А.Пугачевой, появятся другие музыкальные программы, среди которых будут представлены Джанет Джексон, Тина Тёрнер, Wet Wet Wet, Джо Кокер, Pet Shop Boys и другие группы и исполнители. По словам генерального директора DVD GROUP Александра Будяка, компания работает над тремя основными брэндами: это Amalgama Movie (мировое кино), Amalgama Music (музыкальные диски) и Amalgama Family (диски для семейного просмотра). В последней коллекции будет представлено детское кино и продукция «Союзмультфильма».

Детское кино также широко представлено в каталоге компании RUSCICO, экспортирующей фильмы российского производства. Впрочем, антология российского кино здесь довольно пестрая: от Эй-

[2] Метод кодирования звука, используемый для воспроизведения дополнительных низкочастотных сигналов, усиливающих эффект в напряженных сценах (взрывы, катастрофы и т. п.).

зенштейна до Виктора Сергеева, от сказок Роу и Птушко до фильмов Тарковского и Михалкова. Разумеется, ни одна антология не состоит исключительно из шедевров. И критерии продаж зачастую не совпадают с критериями качества. Продукция классифицируется по коллекциям «Сказка», «Режиссеры», «Экранизации» и другим. Диск содержит фильмографию создателей и исполнителей фильма, отрывки из других картин со сходным сюжетом, другие дополнительные материалы.

Кстати, руководитель этой компании Роман Дихтяр рассказывал, что в Японии DVD начинается с демонстрации фильма, а не с меню. Японцы считают неэтичным прерывать картину до того, как ее посмотришь. Укоренившееся расхожее мнение предписывает обратное: с пультом в руке с первой же страницы вовсю участвовать в виртуальных предлагаемых обстоятельствах. Сегодня, выбирая максимально насыщенное меню, вы можете смотреть фильм на языке оригинала, с субтитрами, с дубляжем, в других языковых версиях, прерываясь на интервью с создателями фильма и сцены на съемочной площадке. Можете вообще ограничиться видеороликом к фильму или просмотреть отдельные эпизоды в произвольном порядке, отключить просмотр сцен, содержащих секс и насилие (категория R), чтобы ваши дети их не увидели. На одном диске могут быть помещены авторская версия картины и версия, выпущенная в международный прокат. Вполне вероятно, что вы предпочтете микст. Концертные и спортивные программы вообще можно смотреть под разными углами зрения, меняя количество камер. Различные финалы кинофильма на одном диске — это тоже технологически возможно. Иными словами, зрелище на DVD начинает все больше напоминать компьютерные игры. Кстати, новейшие игровые приставки могут быть использованы и и для просмотра DVD-дисков, а на одном диске могут быть помещены и фильм, и компьютерная игра по мотивам фильма.

Где нарушается авторское право, на каком этапе, после какого объема информации? Подобных вопросов и проблем, связанных с развитием нового формата, хватает. Мы наметили лишь общие тенденции, связанные с тем неизбежным обстоятельством, что мир становится цифровым. Впереди маячит DVD-аудио, позволяющий делать римейки старых записей, HD-DVD (высокой плотности диск), наконец, приставка, позволяющая все «качать» из Интернета. Пока еще рано говорить о скорой смерти VHS, поскольку особого всплеска продаж DVD не наблюдается. Возможно, он не за горами. Но сегодня два видеоформата сосуществуют, а производители и дистрибьюторы озадачены тем, чтобы привлечь потенциального зрителя. У последнего же остается право выбора.

Визуальный век
1940-е

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

Идет вторая мировая война. Вторая за столетие, вторая, в которой фотография принимает непосредственное участие. Во время первой войны фотография оказалась вмонтированной в социальный механизм, чтобы к моменту второй стать его органической частью. Прежняя война еще выглядела природной катастрофой, и фотография могла лишь пассивно фиксировать ее оглушительные последствия. Новая стала столкновением тотальных идеологических проектов, грандиозных социальных машин. Могло даже показаться, что все создававшееся между войнами было прежде всего предназначено для того, чтобы быть использованным в универсальном конфликте.

После оккупации германской территории фотографы стран-союзниц предъявили миру многочисленные свидетельства зверств нацистов, совершенных в концлагерях. Шок, произведенный этими снимками на мировую общественность, был многократно усилен еще и тем, что они выглядели сенсационным разоблачением зловещих, тщательно скрываемых тайн. Однако чисто информационно подобные свидетельства были излишними: наци и сами сознательно и в высшей степени скрупулезно фиксировали процесс уничтожения старого мира, в чем союзники убедились, вскрыв их архивы. Визуальная фиксация сопровождает все процессы войны и в тоталитарных, и в демократических государствах: фотография выполняет разведывательные задачи, документирует протекание функций напряженно работающего общественного механизма, создает информационно-пропагандистские продукты для широких масс населения. И само население, сражающееся на фронтах или работающее в тылу, даже просто находящееся вдали от войны, уже вполне обыденным образом использует технику визуального воспроизведения для создания собственных архивов воспоминаний. Мирные американские клерки в Нью-Йорке делают это почти тем же образом, что и английские военные в Нормандии или немецкие под Москвой. И даже боевые советские офицеры, несмотря на опасность быть обвиненными в шпионаже и гораздо меньшую распространенность фото- и кинотехники, оказываются подвержены все той же страсти.

«Если ваши снимки недостаточно хороши, значит, вы были недостаточно близко», — так говорит Роберт Капа, один из величайших военных фотожурналистов, и фраза его становится знаменитой уже потому, что отражает персональный опыт множества фотокорреспондентов во всем мире. Не только военных. Само понятие «фотография» прочно ассоциируется с правдой, с реальностью того, что она изображает. Но это не просто «правдивое слово», не только общепонятный всемирный язык, фотография претендует быть буквально тем же самым, что она копирует. Фотограф отличен от других людей своей способностью обнаруживать уже существующее, но остающееся скрытым в реальности. Фотосъемка подобна археологическим раскопкам, в процессе которых способность взгляда форсируется, а потаенный объект извлекается из контекста, изолируется и получает автономию. Именно изоляция объектного образа делает объект видимым — приближает к субъекту, зримо укрупняет его. Освобождает от энергетического рассеивания в окружающем пространстве, усиливает, делает визуальную реконструкцию более реальной, нежели физический оригинал.

Фотоснимок не способен отнять душу у портретируемого, зато он присваивает эффект реальности. Человек испытывает чувство жизненной полноты лишь изредка. Ведь в подобные мгновения он соединяется всей «поверхностью» своего существа со всей «поверхностью» мира, а столь полный контакт влечет непомерные энергозатраты. Фотография не только сокращает «поверхность контакта», она отделяет эффект реальности от самой реальности. С ее помощью этот эффект обретает сочеловечный масштаб и абсолютную мобильность, он может быть воспроизведен любое количество раз, в любом месте, в любое вре-

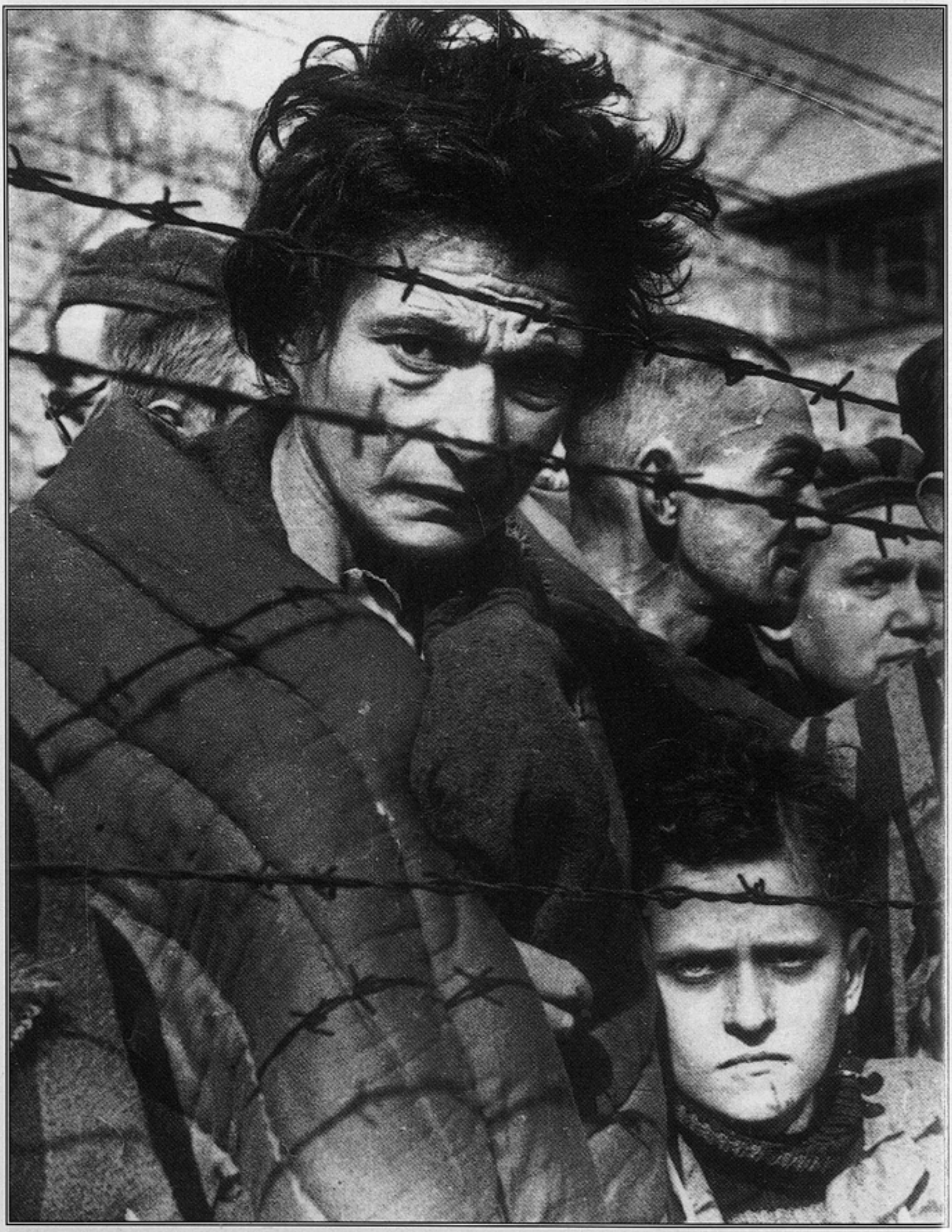
мя без какой-либо опасности для субъекта. Так с появлением фотографии обнаруживается, что человек нуждается не в самой реальности, а в субституте, воспроизводящем эффект прямого контакта с ней.

Война, как и фотография, — замена жизни. Только иного типа. Она предельно обостряет жизненные переживания, угрожая человеку уничтожением. На войне человек обретает возможность ежеминутно манипулировать всем «объемом» своей жизни, постоянно чувствовать ее вес, границы и цену — словно бы видеть целиком. Можно даже сказать, что здесь жизнь сворачивается в фотоснимок. Чем больше опасности, тем больше реальности. И для фотокорреспондента на войне быть ближе означает не просто яснее свидетельствовать, но и подвергать свою жизнь предельному риску, испытывать сильнейшие переживания и, соответственно, получать лучшие снимки. Война придает этой профессии максимальную выразительность, почти недоступную в обычной жизни. Она связывает смертельную опасность, эффект реальности и фотографическое качество в нерушимое целое. Благодаря тому что фотопрофессионал испытывает интенсивный контакт с реальностью и, соответственно, «теряет энергию», эта энергия прямо пропорциональным образом переходит в его снимки, предохраняя обычных членов общества от излишних потерь и при этом поддерживая в них иллюзию контакта с реальностью.

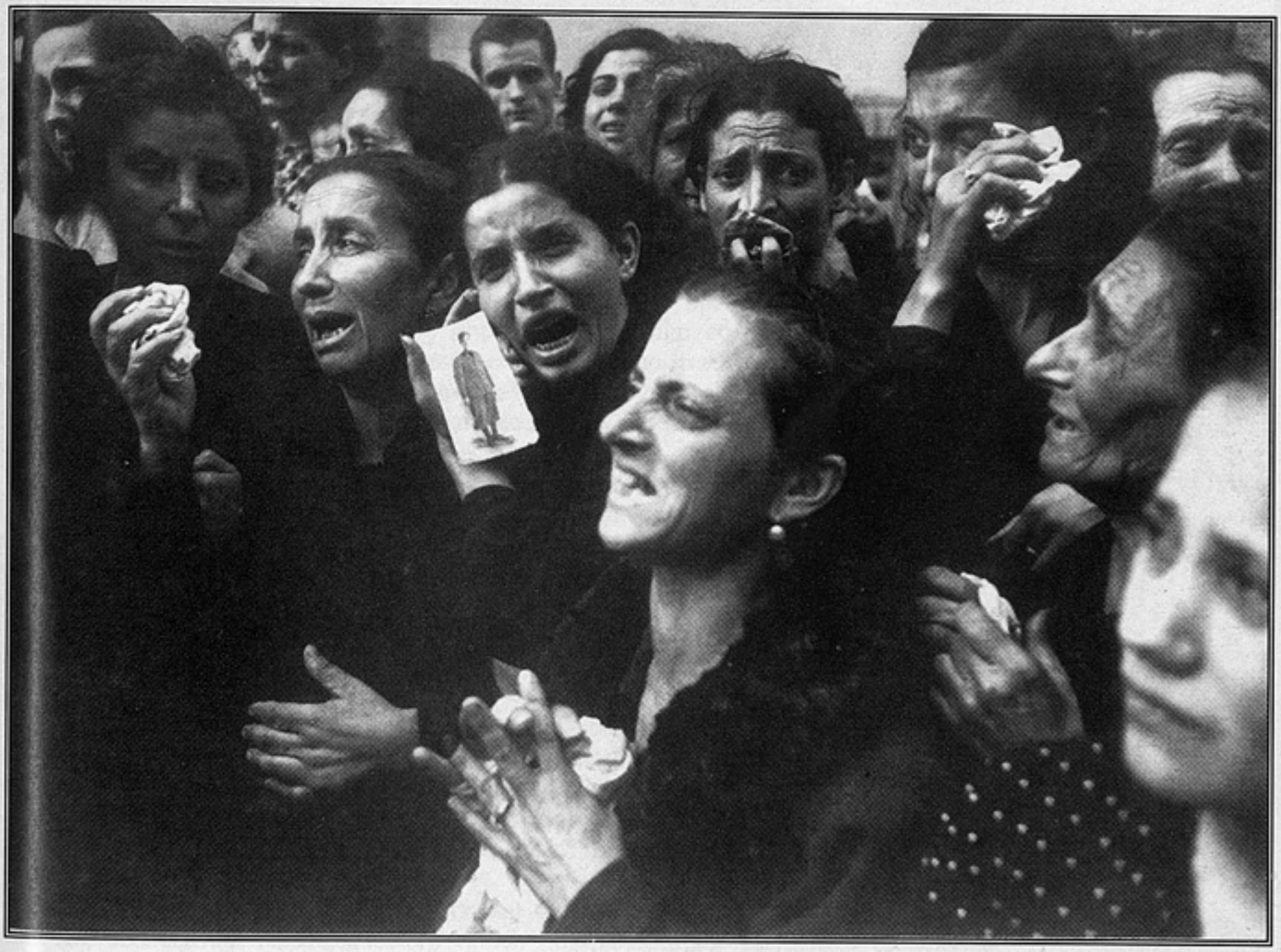
Во время войны солдат сохраняет физические тела мирных граждан от ущерба тем же образом, что фотокорреспондент — от энергетических потерь. Массовое общество больше не может жить без технического воспроизведения реальности, без вросших в него средств массовой информации. Радио не столько транслирует слово, сколько телепортирует интимность контакта лидера (или диктора-посредника) и рядового гражданина. Фотография и кинематограф производят аналогичную операцию с изображением: исчезновение картинки, в которую превратилась «картина мира», было бы теперь однозначным свидетельством смерти. Это тем более верно в период войны, тем более справедливо в отношении тоталитарной идеологии, для которой война становится высшим выражением реальности. Тем интенсивным пламенем жизни, которого тотальной идеологии всегда недостает в мирной ситуации.

В рамках милитаризма любой социальный заказ превращается в мобилизацию. А функциональность фотографической профессии рисуется как героическое долженствование. Фотопрофессионал растворяется в общественном служении, его деятельность безоговорочно переходит из сферы информации в область пропаганды. Пропаганда полностью реконструирует реальность в согласии с собственными целями. Так она присваивает себе статус подлинного искусства, создающего истинную картину мира. Иные картины продолжают существовать и развиваться, поскольку не может не продолжаться обычная жизнь, однако статус их остается более или менее маргинальным. И пока продолжается экстаз войны, подобное положение не может существенно измениться.

Юджин Смит *США).*
Американские морские пехотинцы выносят японского ребенка во время эвакуации гражданского населения. Сайпан.
1944



Владимир Юдин *(СССР).*
Освенцим.
Январь 1945 года



Роберт Капа *(США).*
Неаполь. Похороны двадцати партизан-подростков, погибших в боях с немецкими войсками за несколько дней до вступления союзников в город.
2 октября 1943 года

Роберт Капа *(США).*
Нормандия. Высадка американских войск.
6 июня 1944 года

лексИКа
1940-е

Сталинград. В июне 1941 года началась Великая Отечественная война. До этого выражение «отечественная война» было совершенно противоестественно для большевистского лексикона. Ему не было места рядом с понятиями «классовая» и «гражданская» войны, под знаком которых осмыслялась современность. Репрессивно-мобилизационный сталинский режим был, в сущности говоря, перманентной гражданской войной. Насущные проблемы оформлялись с помощью революционно-милитаристской терминологии: говорили о «ворошиловских ударах на индустриальном фронте», о «битвах за урожай», о «боевых форпостах социалистической науки и культуры» и, конечно же, о мудрой стратегии и тактике «большевистского всесоюзного штаба». Бедственные неудачи списывались на вселенского политического демона — на международный империализм с его диверсиями и контрреволюционными происками.

На эталон гражданской войны была ориентирована военно-геополитическая доктрина большевизма (как секретная, так в значительной мере и гласная). Наращивая военное могущество страны, ВКП(б) неизменно имела в виду накопление сил для участия в задержавшейся, но исторически неизбежной всемирной социалистической революции. Начавшаяся в 1939 году вторая мировая война раздула это ожидание, затухшее было во времена нэпа. Готовились к великим сражениям под знаменем интернациональной солидарности пролетариата. Формулами партийно-комсомольской поэзии, не таясь, мечтали о том, что нападение на СССР послужит хорошим поводом для молниеносного ответного удара по империализму, уже ослабленному внутренними противоречиями. Несколько дней героических пограничных боев, а дальше — победоносные рейды Красной Армии по чужим территориям:

И на вражьей земле
Мы врага разобьем
Малой кровью, могучим ударом.

Боевыми походными песнями дело не ограничилось. Бравурная идея антиимпериалистического блицкрига подспудно определяла характер вооружений (доминирующие типы танков и самолетов, выпускаемых военной промышленностью), пакты-сговоры с Гитлером и иррациональное перемещение войск накануне войны. К июню 1941 года наиболее отлаженная часть военной машины была как бы нарочно подставлена под внезапный и сокрушительный гитлеровский удар.

Первый тягчайший год войны стал временем отрезвления от классово-революционного, сталинско-ворошиловского угара. Немалая часть советского населения (раньше всего те, кто пережил окружение или оккупацию, угодил в плен или участвовал в тяжелых боях) начала различать циничное содержание силового конфликта: на западном пространстве России столкнулись два диктаторских, деспотических государства.

У отечественной войны давняя и постоянная динамика: стойким сопротивлением изнурить превосходящего по силе противника, дать стране собраться с силами, а затем опрокинуть и изгнать захватчика.

Воплощением этой динамики стала Сталинградская битва июля 1942 — февраля 1943 года, или просто Сталинград. Наилучшим образом смысл понятия «Сталинград» выражен в дилогии Василия Гроссмана «За правое дело» и «Жизнь и судьба». Как верно подметил автор послесловия к первой журнальной публикации романа «Жизнь и судьба» А.Бочаров, у Гроссмана — как и у Льва Толстого в «Войне и мире» — народоцентристский взгляд на историю.

В сталинское время (а зачастую и позже) битва между Доном и Волгой трактовалась как воплощение полководческого гения, подкрепленного героизмом солдатских низов. В фильме В.Эрмлера «Великий перелом» безымянное гигантское сражение представлено через умственную работу генералитета. Народный героизм в картине тоже есть, говоря точнее, не забыт, упомянут. Но это именно прикладная героика: на поле боя солдаты самоотверженно выполняют то, что проделывали «солдатики» на картонном поле стратегов.

Концепция Гроссмана иная. Не ставя под сомнение, что Сталинград, по слову маршала Чуйкова, «дал великий пример единства полководческого искусства и солдатского мужества», писатель полагает, что гений великого сражения обитал вовсе не в военных советах фронтов и даже не в Ставке.

«Принцип окружения вырвавшегося вперед клина так же древен, как сама война. Дело здесь не в гениальности открытия, а, как говорится, в талантливости его исполнения». А что превратило победоносное вражеское войско в обессиленный вырвавшийся клин? По Гроссману — политый кровью глиняный волжский откос. В сентябре — ноябре 1942 года остатки истаявших армий Чуйкова и Шумилова, разделенные на десятки самоинициативных героических «узлов обороны», путая расчеты немецких штабов, привязывали к себе всю ударную силу агрессора. «Противник и представить не мог, что мощь его усилий расщепляется горсткой людей... Солдаты, отбивавшие на волжском утесе напор дивизий Паулюса, были стратегом сталинградского наступления».

Сталинград — переломный момент в ходе войны. Это общеизвестно. Но художественное исследование Гроссмана выявляет еще и другое существенное измерение Сталинградской битвы. Именно в ней (причем по обе стороны фронта) начался перелом в отношении народов к тоталитарным режимам.

«Хороши были в Сталинграде отношения людей, — вспоминает Гроссман. — Равенство и достоинство жили на этом политом кровью глиняном откосе». Перед лицом смерти солдаты и офицеры «с невиданной смелостью осуждали наркомвнудельцев, погубивших в 1937 году десятки тысяч невинных людей... с болью говорили о бедствиях и мучениях, выпавших крестьянству в период сплошной коллективизации».

Оппозиция «фашизм или свобода», которую без охоты декларировала официальная идеология, страстно отозвалась в окопных мечтах. Широкое распространение получили «четыре фронтовые надежды»:

победа будет ознаменована крупной политической реабилитацией и осуждением злоупотреблений ОГПУ — НКВД;

колхозы утратят свой принудительно-крепостной характер;

отношения между великими народами и их правительствами будут строиться на началах миролюбия и доверия;

государство (по аналогии с армейским единоначалием) возобладает над идеологическим диктатом партии.

Эти затаенные, еще плохо продуманные упования срастались тем не менее в достаточно цельный комплекс — в ожидание будущей социалистической демократии, которая воздаст должное свободному и надклассовому повседневному патриотизму русских людей. «История России стала восприниматься как история русской славы, а не как история страданий и унижений русских рабочих и крестьян». Родина оживала в памяти во множестве выдающихся (или просто достойных) исторических лиц из всех общественных сословий: полководцев и солдат-героев, первопроходцев, изобретателей, умельцев, инженеров, ученых, писателей, педагогов. Патриотически ответственный профессионализм — таково было позабытое, для всех для них подходящее, общее понятие. Его возрождению немало способствовало своеобразие второго этапа войны, именно в Сталинграде во всю силу о себе заявившее: решающим фактором стал не энтузиастический геройский подвиг, а терпеливый и эффективный ратный труд. Гроссман так засекает эту перемену: лучшие из фронтовиков были «особенно уверенными, сильными людьми... Вот такая уверенность есть у знаменитых докторов, у заслуженных рабочих в прокатных цехах, у закройщиков, спокойно кромсающих драгоценное сукно, у пожарников, у старых учителей, объясняющих у доски». Фронт, замечает один из народных персонажей «Жизни и судьбы», — это такое место, где «не смотрят, сколько у твоего дяди было коров, а смотрят, какая у тебя башка».

Для человека 40-х, пережившего войну и вернувшегося к мирной жизни, слово «Сталинград» было не просто символом битвы. Оно сделалось полновесным, многомерным понятием, одинаково хорошо коррелировавшим с философской идеей свободы (то есть персональной незаместимости) и с идеей патриотизма. В послевоенной идеологии они будут незамедлительно и решительно разведены: за «Сталинградом» останется лишь державный военно-патриотический смысл. Имя «сталинградец» окажется приравненным к Золотой Звезде Героя, но уникальный социальный опыт сталинградцев, их философия жизни не получат выражения в культуре, по крайней мере до появления повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда».

Сталинградская битва произвела огромное впечатление на мир. В итальянском, английском и французском языках чужое слово «Сталинград» сделалось общепонятной метафорой эпохального перелома. Для оккупированной Европы Сталинград был прежде всего символом впервые обнаружившейся военно-политической немощи фашизма, действовавшего по праву силы. Антифашистское Сопротивление акцентировало в понятии «Сталинград» мотив победоносной войны ради свободы.

Историческое последействие Сталинграда — это не только красный флаг над рейхстагом и Парад Победы в Москве. Это еще и Нюрнбергский процесс, и Всеоб-

щая декларация прав человека 1948 года, прозвучавшая как международное антитоталитарное вето. Это и XX съезд партии, обрушивший культ вождя, который был верховным организатором Сталинградского сражения и имя которого с 1925 года присутствовало в названии будущего города-героя. Съезд этот едва ли был бы возможен без поколения «образованных фронтовых лейтенантов», лишь малая часть которого вернулась с войны.

Я помню Сталинградский артиллерийский салют — один из первых в годы войны. Осветительные ракеты еще свистели, как фугаски. В праздничных криках полуголодного Свердловска слышалось то, что Твардовский различил во фронтовых атаках:

Влился голос твой в печальный
И протяжный стон: «Ура-а...»

Эрих ***Соловьев***

Сопротивление. Высокий, худощавый, небритый летчик, переодетый в штатское и крадущийся по темной улице от немецкого патруля, — это и есть примерно тот образ, который у большинства прочно связан с понятием «Сопротивление». Больше, пожалуй, ничего. Но, как ни смешно, он точен, этот образ.

Потому что легко представить, что в 37-м, когда в России шли «процессы», такой «будущий летчик» мог видеть премьеру «Великой иллюзии» Ренуара, где благородство было великой непозволительной роскошью, придуманной аристократами в незапамятные времена, но постепенно обременившей всех без разбору, от пролетариев до буржуев, если они могли и хотели позволить себе такую роскошь. Тогда очевидно, что маршал Петен, к примеру, просто не был обременен иллюзиями, так как не любил кино. Он признавался Лавалю, что «по-настоящему любил в жизни только две вещи — пехоту и любовные утехи». То есть у него всегда было плохо с выдумкой. На старости лет — на стадии разложения — с выдумкой еще хуже, и Петен не смог представить себе, как с невооруженной горсткой французов победить моторизованную орду. Укрылся в Виши и сдался. Дарлан и Ружье[1] были моложе, но последовали за ним, так как в их жизни, вероятно, просто не было примера благородства, а стадия разложения в тот момент обратной связью охватывала всю Францию («Правила игры»). Что же платить за роскошь, которую не видел, когда она так дорога?

Пресловутый же летчик имел либо родословную, либо чей-то живой пример перед глазами, и в июне 1940 года, попивая мартини в отеле «Риц», почувствовал себя страшно оскорбленным, когда был вынужден лицезреть парад «отличившихся частей вермахта», шедший от Триумфальной арки. Как вульгарно.

Дальше все по логике вещей. Оскорбленные летчики вместе с де Голлем улетели куда подальше, бомбили Берлин из Лондона, а если бывали сбиты, их подбирали и прятали на родной территории нелетучие аристократы вкупе с насмотревшимися на благородных господ железнодорожниками. Принимали в ряды «Дефанс де ла Франс», «Либерасьон», «Комба» или ОСМ. Это все комитеты, которых было полно, пока героический Жан Мулен[2] не стал их объединять. Комитетчики партизанили, крушили мосты, взрывали поезда, спасали евреев, расстреливали предателей, активно сотрудничали с полковником Пасси[3], который руководил деголлевской разведкой...

Проблема в том, что полковник базировался в Лондоне, где клубились свои правительственные интриги, а народное Сопротивление, в общем, чихало на государственную идею. Мулен сам это понимал, когда, возвращаясь из Лондона, в одиночку прыгал с парашютом с английского самолета. Однако без ценного руководства неограниченное воображение пожирает самое себя. И еще проблема в том, что Мулену хватило выдумки на парашют и геройскую гибель в застенках гестапо, а другие самовыражались по-другому, индивидуально. Арлетти прекрасно сыграла в «Вечерних посетителях» — о, как громко там билось сердце окаменевшей Франции! — а потом влюбилась в фашиста. Ее осудили, как и Клузо, хотя он был просто умнее: на немецкие деньги снял «Ворона» про вульгарность несопротивлявшихся. Но разве Клузо с Арлетти не были благородны? Благородство велит выбирать людей по лицу, по осанке, по остроумной фразе — по очень емким тонкостям общечеловеческих совпадений, точно вычисленным аристократами благодаря древности их родов, а не по мун-

[1] Жан-Луи Дарлан — адмирал, главнокомандующий ВМС Франции. Луи Ружье — профессор, посол Петена в Лондоне.

[2] Жан Мулен — глава Национального совета Сопротивления.

[3] Название станции парижского метро; псевдоним Анри Девавренa.

диру серого, голубого или розового цвета. Тем не менее склока была неминуема. Наконец, проблема и в том, что индивидуалисты не успевали следить за всеми. За месье Кляйном, сыгранным позже Делоном у Лоузи: он, подлец, выжил. За Роми Шнайдер и Трентиньяном из «Поезда» Гранье-Дефера: они, бедные, погибли. Не уследишь за всеми, когда знаешь, что сам благороден, то есть ловишь от этого кайф: в момент кайфа кто-нибудь да ускользнет.

Но всем нужна однозначность — «Бал» Этторе Сколы, — не требующая выдумки, которая у кого-то есть, а у кого-то нет. В свете описанных проблем к нерушимому единству приводит только одно — смерть. То есть небритому летчику, даже сбежавшему от патруля в какой-нибудь театральный подвал, как в «Последнем метро», было с железной логикой предначертано пасть смертью храбрых в уличной перестрелке. Желательно, чтобы произошло это непосредственно в дни освобождения Парижа. Чтобы от Триумфальной арки до самой Нотр-Дам легендарный де Голль с многотысячной демонстрацией прошел уже несколько позже.

Тогда легко представить себе победу: она оказалась одна на всех, женщины вскрикивали «ура!» и бросали свои шляпки в воздух. И это нужно себе представить, поскольку победа принадлежит все же Сопротивлению, хотя и отделилась от него. Но это такой день, когда становится ясно, что целых четыре года все голодали, рисковали, шли на смерть ради одного мига благородства, когда по Парижу пройдет некто, не оскорбляющий ничьего вкуса, и когда можно придумывать себе всё.

А вот что совсем не нужно представлять, так это то, что одиннадцать лет спустя Ренуар снимет «Елену и мужчин», где на смену тонкостям общечеловеческих совпадений даже среди генералов придут женско-мужские тонкости. Что еще лет через пять ближайший друг де Голля, прошедший с ним всю войну, Жак Сустель станет во главе ОАС и организует почти удавшееся покушение на друга Шарля. Что в наши дни только Годару хватает выдумки постоянно твердить в качестве девиза: «Сопротивляйтесь!» Но это он, отправленный в детстве в эвакуацию непосредственно в город Виши, до сих пор помнит лицо Петена, а вообще все это уже лишнее.

Вышеназванный образ сложился как раз потому, что практически никого больше не касается. Выдумка нынче если и есть, то после приемки ценного руководства, после отказа от самовыражения и слияния со всеми в нечленораздельном мычании — простом, как правда. Но если выдумка есть, то освобождение Парижа празднуется каждый миг. Тот, кто на нее способен, проживает в раю.

Катерина ***Тарханова***

Отчуждение. Это понятие прочно связывается с марксистской критикой обезличивающих эффектов капиталистического производства. Но этот термин, имеющий разом и психологические коннотации, и солидную теоретическую подоплеку, вполне адекватен для передачи особого духа американской реалистической живописи 40-х годов. Определение ее в качестве реалистической весьма условно, это явно фигуративная тенденция, однако такая, которая опознается лишь при ее противопоставлении абстракции. Сам по себе подобный реализм не только неоднороден (у каждого из художников свое лицо), но и по формальным меркам близок к своей же противоположности: недаром обнаженный геометризм хопперовских композиций сравнивался с чистыми абстракциями Пита Мондриана.

Различные истории искусств сводят вместе разных художников для иллюстрации реалистической тенденции. Остановимся на двух — Эдварде Хоппере и Эндрю Уайете, чьи картины, при всем их несходстве, значительны в двояком отношении: они выражают эстетику определенной эпохи (скажем, послевоенной Америки) и, ее выражая, сообщают непостижимым образом то, что становится предметом теоретизирования уже сегодня в связи с искусством совсем иной природы. (Здесь-то, вероятно, и содержатся истоки новейших рассуждений Жана Бодрийара о фотографии: философ постулирует одновременное исчезновение субъекта и объекта в акте фотографирования, то есть пустоту, отсутствие как условие возможности изображения. Но именно в американской живописи 40-х годов, эстетикой которой столь явно заражен Бодрийар как фотограф, кроется то ощущение пустыни, отчужденности, при котором мир восстанавливается в своем дочеловеческом обличье.)

Хоппер и Уайет врезаются в память каким-нибудь одним изображением. Даже если не знать всех прочих картин, то «Полуночники» (1942) Хоппера и «Мир Кристины» (1948) Уайета представляются вполне эмблематичными. Отчуждающий, вернее очу-

ждающий, эффект работ может быть прочитан на языке формально-композиционных построений. Хопперовские полуночники — посетители бара, отгороженные его невидимым стеклом от ночной нью-йоркской улицы. Эта картина, как заметила Елена Матусовская, как и все другие, лишена сюжета: миг, выхваченный движением, полагаемым вне рамок картины. Тот, кто пишет полотно, движется мимо, он не может уточнять детали, длить событие его интерпретацией. Картина — набор диссонирующих контрастов: горизонтальных домов заднего плана и перерезающей холст диагонали бара, их монолитной непроницаемости и аквариума из прозрачного стекла, ночной темноты и электрического света, синкопирующих алых и темных тонов. В живописи Хоппера критики усматривают влияние театра и кино. Изображенные сцены похожи на декорации, а свет, как это принято в кинематографе, играет роль самостоятельного элемента композиции. В результате, по слову Барбары Хаскелл, возникает ощущение остановленного кадра, выхваченного из воображаемой секвенции. Но даже при таком истолковании эта живопись воспринимается как род движения, чье продолжение разом отсрочено и ирреально. Отсюда — характерный остраняющий эффект.

«Мир Кристины» Уайета считается самой любимой картиной американцев. Пораженная параличом девушка, показанная со спины, похоже, пытается добраться до фермерских построек, расположенных на изгибе холма в отдалении. Окруженная со всех сторон иссушенной охристой травой, напоминающей «магический след абстрактного письма», эта припавшая к земле девушка в ярко-розовом платье, по-видимому, никогда не достигнет заветных домов. Символическое прочтение картины напрашивается само собою. Однако есть в манере Уайета то, что выполняет своеобразную десимволизирующую функцию, благодаря чему полотно, чересчур покорное эпохе, при этом не устаревает. Уайет — прямой реалистический репортер. Его реализм граничит с фотографией, превосходя своей информативностью сугубо живописную конвенцию. Есть нечто примечательное в том, что, например, связывает его с пенсильванской «сверхнатуралистической традицией» (Елена Матусовская). Это традиция натюрмортов, а точнее говоря, обманок, в которых так преуспела династия Пилей. У обманки нет иной задачи, кроме как поразить зрителя сходством с предметом. И в этом смысле нельзя не согласиться с Жаном Бодрийаром в том, что обманка находится в ином измерении, нежели эстетическое. Она вскрывает механизмы образной репрезентации и имеет отношение к самим условиям видимости. Вот почему верный как обманке, так и фотографии (а, по Бодрийару, это одно) Эндрю Уайет добивается странности и отчуждения не тематически, но самой манерой живописного письма. Можно сказать, что это живопись, стирающая самое себя ради сверхнатуральной чистоты образа, в котором отпечатываются контуры самих вещей. Вещей, существующих вне и помимо каких-либо культурных кодировок.

Можно не помнить в точности, когда были написаны эти картины. Память сохраняет разве что образ (неисторического) времени, остановленного на лету. По-видимому, схемой, раскрывающей воздействие на нас этой живописи, являются другие искусства, и в первую очередь фотография. Именно фотография, как она теоретически толкуется сегодня, проявляет тот эффект пустоты, пустынности (названный в начале отчуждением), который, каждый по-своему, обнаруживают Хоппер и Уайет. Возможно, речь идет о визуализации разрыва, разрыва самой субъективности, который с такой отчетливостью передается фотографией. Это время, становящееся пространством, но ни одно из материальных («протяженных») воплощений не в силах его удержать. Или проще: субъективность, узнающая себя в постоянном самоотчуждении.

Елена ***Петровская***

Радио. В эссе «Будни» Морис Бланшо, рассуждая о белом шуме, довербальном фоне, на котором протекает повседневная жизнь, писал: «Сколько людей включают радио и выходят из комнаты, вполне довольные далеким едва различимым шумом. Абсурд? Вовсе нет. Главное ведь не в том, что один говорит, а другой слушает, но в том, что даже если ни говорящего, ни слушающего конкретно нет, есть конкретная речь, как бы смутное предчувствие сообщения, единственная гарантия которого — этот беспрерывный поток ничейных слов». Что-то неладное происходит с тишиной, что-то разорвало ее раз и навсегда. Кажется, весь мир превратился в сплетение чужих голосов, блуждающий шепот, нечеткое бормотание. Радио — компактная технологическая реализация идеала неумолкающей речи, позволяющая развернуть гигантское сопротяженное обществу фонетическое пространство, которое невозможно определить с по-

мощью традиционно оральной оппозиции «неартикулированное — артикулированное». Вездесущая, всепроникающая, распространяющаяся со скоростью света коммуникативная активность формирует нового субъекта, чье бытие есть «бытие прислушивающееся». Приемники и радиоточки — очаги или узловые пункты общественной структуры, чье единство гарантируется непрерывностью сообщения. Включая радио, индивид также запускает некий глобальный автомат, встраивающий его в социальное поле. «Едва различимый шум» Бланшо есть в то же время гул работающего аппарата, который неустанно монтирует для человека реальность внешнего мира, существования других людей и истории. Сверхплотная и бесконечная коммуникативная сеть является схемой сообщества, его экстерриториальным слоем, связывающим целое, не важно, какой конкретно тип связи задействован в сцеплении — экономический, этнический или электромагнитный.

В 1930—1940-е годы, эпоху «высокого радио», когда его позиции еще не были подорваны телевидением, сводки новостей, прямые эфиры и спортивные комментарии формировали точные вербальные воспроизведения действительности, которые делали реальность слов единственной нормативной реальностью. Речь идет об определенном феноменологическом порядке, идею которого выразил Альберт Эйнштейн, убеждая Гейзенберга в приоритете логоса над экспериментальными свидетельствами: «Только теория решает, что можно наблюдать». Смутное сознание логики связи всегда предшествует любому индивидуальному опыту восприятия вещей. Следовательно, процесс вслушивания, взаимодействия голоса и уха полагает существование в языке резервной территории, где остался след бытия вещей еще до того, как оно распалось на значение и наличное бытие. Ухо изначально присуще языку, это орган знания, эпистемологический протез, образующий систему отзвуков, отголосков, повторений, резонансов и в конечном итоге систему знаков. Значит, слух и вслушивание делают элементы сознания языка — или, еще шире, телесности и технологии — все более трудно различимыми. В таких условиях радио, то есть весь этот ниспадающий каскад слов и речевых потоков, пронзая нас чужими воспоминаниями, бессмысленными историями и безличными свидетельствами, делает нас заложниками другого голоса и опыта, которые мы уже не в состоянии отличить от собственных. Захваченный, залитый наплывом чужого многоголосья человек, по словам Беккета (быть может, самого радикального теоретика радиопоэтики), уподобляется ребенку, который, наслушавшись сказок о том, что его нашли под капустным листом, в конце концов послушно вспоминает точное место на грядке и подробности жизни, которую он там вел, прежде чем оказался в лоне семьи.

В 30-е годы радио в первую очередь способствовало тотальности господства. В общественное тело встраивались особые коммунальные органы, «коллективные уши», транслирующие обращения властей. Призывы вождей производили эффект солидарности, распределяли и упорядочивали массы, создавая различные вариации колебаний социального поля. Во время второй мировой войны функции радио расширились. Знаменитое левитановское «от советского Информбюро» не просто голос запредельной и вездесущей власти, это уже дикция самой истории.

Важно отметить, что непрерывная слышимость обладает обратимой корреляцией. Слуховое пространство подвержено двусторонней трансформации: бесконечная возможность слушать оборачивается безграничным страхом быть услышанным. Панический ужас перед прослушиванием превратился в устойчивую фобию, которая пережила эпоху расцвета радио. В качестве примера можно привести последние кадры фильма Копполы «Разговор», где Джин Хэкмен, играющий профессионального слухача, в поисках несуществующего микрофона буквально на части разносит собственную квартиру. Отсутствие микрофона лишь утверждает его незримое повсеместное присутствие. Амбивалентный микрофон, представляющий собой как бы орган в органе, является одновременно и ухом, и ртом, и органом контроля, и инстанцией логоса. Идеальный микрофон — классический пример абстрактного центра структуры, находящегося и внутри, и вне нее. Центр, который нельзя помыслить в форме наличного сущего — скорее функция, чем место, — который является источником голоса, обеспечивающего единство и преемственность смысла, целостность истории и человеческое присутствие в ней.

Тема войны и радио находит специфическое отражение в фильме Вуди Аллена «Эпоха радио», в эпизоде, где играющие на пустынном берегу дети видят всплывающую на поверхность немецкую подводную лодку. Подводная лодка — вот безупречный символ радиотела: замкнутый эллиптический корпус практически слепой, но снабженный радаром и эхолотом. Одинокое бронированное существо, расположенное в одномерном звуковом мире отраженных волн. Подводная лодка как бы парит в пустоте,

тщательно прощупывая, прослушивая окружающее пространство в поиске вибраций, колебаний, пульсаций, присущих движущемуся телу. Мотив прослушивания-прощупывания парадоксальным образом развивает радиотелескоп. Этот прибор обладает какими-то гиперрецептивными возможностями, которые позволяют одновременно прослушивать, касаться и наблюдать глубины пространства.

Вообще радио — это космическое измерение техники. Исподволь оно вносит в речь, в язык вселенский, звездный масштаб. Переносимые волнами различных частот и амплитуд лингвистические частицы образуют бесконечный шлейф, описывающий человеческую реальность. Но кажется, что это лишь маскировка, камуфляж и за гладкой, стеклянистой поверхностью речи нет ничего, кроме монотонного, тоскливого гула электромагнитного спектра — пучки излучений, бессмысленно и бесцельно наотмашь бьющие и бьющие во вселенское ничто. Сумасшедшая, головокружительная пустота космоса разрывает сплошное пространство языка, и через обгоревшие фитили слов можно увидеть сцену безмерного отчуждения. Радио отмечает эпоху сообщества, которое превратило индивида в коммуникативную куклу, в филологическую пустоту и потому больше не может мыслить историю как привилегированную область, где человек обеспечил себе возможность обрести истину. В то же время можно говорить о некоей нереализованной до конца утопии неопределенного сообщества, где телесность и технология, пересекаясь, проваливаются друг в друга, образуя острие опустошения, причудливо прорезающее коммуникативную завесу, за которой открывается ночной горизонт устрашающей широты, глубинный ракурс мироздания, то, что Хлебников пытался определить, как «звездное лицо языка». Эта призрачная констелляция соответствует движению образа, который приходит, как плавный прилив темноты, как «ночь, усеянная странными сияниями: звезды, маяки, бакены, огни городов, в горах слабое свечение полыхающего дикого терна» (Сэмюэл Беккет).

Александр ***Лунгин***

Французские духи. В 24-м, кажется, году Фернанда Оливье потрясла Монмартр. Этому потрясению посвящена отдельная главка в книге Нормана Мейлера «Портрет Пикассо в юности». В момент финансового просветления на небосклоне совместной жизни с Пабло Пикассо его подруга за рекордные пятьсот франков приобрела духи под названием «Дым». Они практически не обладали запахом, но имели необыкновенной красоты цвет — казалось, флакон был наполнен дымом. Фернанда Оливье была прекрасна, естественна и, по свидетельствам очевидцев, вовсе не была маньяком гигиены. Но она обладала ярко выраженным эстетическим чувством. И купила *красивые* духи.

Модернизм «наследил» повсюду. Он смело менял местами означающее и означаемое и решительно менял функции привычных вещей и содержание понятий. Вот и духи перестают только пахнуть и одаривать своим ароматом «носителей». Случившееся с гражданской женой Пикассо «голубого периода» (или гражданской женой «голубого периода» Пикассо — тут трудно выбрать верный вариант) видится лишь первым шагом грядущих перемен на фронте самопредъявления личности в XX веке. Судьбоносный же час настал в конце 40-х.

«Последняя улика». Это преступление — подлог: героиня повести подменила собой умершую сестру-близнеца в супружеской постели. Вдовец остался бы в неведении. Он не заметил бы подлога, если бы... Знаток человеческой психологии Мегрэ не заподозрил бы ее, если бы... Если бы героиня Жоржа Сименона уничтожила последнюю улику. Если бы она отказалась всего от одной вещи. Если бы не считала эту вещь частью себя, вроде руки или легких. Если бы, подменяя сестру собой, она подменила бы и свои духи ее духами, если бы сопутствующий ей запах не выдал ее... Но запах ее духов был для нее не аксессуаром или частью имиджа. Они — трансляция ее духа во Вселенную. Если менее патетично и более генерально, то именно тогда, в конце 40-х, на который пришелся пик читательского интереса к сименоновскому «Мегрэ-нон-стоп» и когда компанией Guerlain были выпущены L'heure de temps — «Час настал», духи начинают некоторым образом транслировать идеи. L'heure de temps обозначили явный поворот: ранее призванные *завораживать,* парфюмерные ароматы отныне начали *выражать*. (Вариант перевода L'heure de temps звучит в интересующем нас контексте более прямо и определенно — «Дыхание времени».)

Да, именно — парфюмерные ароматы обрели «идейность».

Angel — ангел. «Нормальному Женскому Телу сопутствует следующее: пояс с под-

вязками, резинки, кринолин, комбинация, турнюр, бюстгальтер, корсаж, ночная рубашка, пояс верности, туфли на шпильках, кольцо в носу, вуаль, лайковые перчатки, чулки «рыбачья сеть», косынка, обруч для волос, «Веселая вдова», траурная ленточка на шляпке, горжетка, заколка, браслеты, бусы, лорнетка, боа, тушь для ресниц, компакт-пудра, колготки, пеньюар, кружевное белье, кровать, голова». В этом тексте Маргарет Этвуд, одном из принципиальных для нынешнего этапа феминизма (клоунское потакание «мужскому обществу» таким ироническим предъявлением головы женщины как одного из аксессуаров женственности — это новое в обличении общества, основанного на торжестве физически более сильного из полов), явно не хватает одного элемента, казалось бы, тоже «сопутствующего нормальному Женскому Телу». А именно — духов. Но все не так просто. Текст был написан, когда феминизм да и западная цивилизация в целом уже давно покончили и с бесправием женщин, и с «мистикой женственности», утверждавшей ее «домашне-очаговое» предназначение как естественное . Но индустрия запахов — явление социокультурное, как и феминизм. И они оказались в одном строю. Агрессивный, мощный, суфражистский Poison («Яд») был выпущен фирмой Dior на рынок тогда же, когда по цивилизованному миру прокатилась волна судебных процессов, возбужденных женщинами против мужчин по делам о сексуальных домогательствах. Poison — духи для женщин в своем праве и без предрассудков.

Ныне феминизм вступил в новую стадию свержения сексистских кумиров, он покусился на так называемый миф о красоте. Миф о вроде как существующих в самой природе критериях красоты, по которым нас подвергают дискриминации в деле и остракизму на словах и мысленно, если мы недостаточно худы, или недостаточно свежи, или, не дай бог, не очень молоды. Не борьба ли с этим, последним видимо, мифом, отделяющим женщину от полного равенства с мужчиной, породила принципиально новое явление — вошедшие в моду мало чем отличающиеся друг от друга мужские и женские ароматы коллекций 90-х. Eternity («Вечность») Кельвина Кляйна — примерно один и тот же запах для женщин и мужчин. Причем запах этот далек от старых представлений об аромате — он боевит, он провокация, он не безусловно ароматен, его прелесть — прелесть камамбера, он будто подпорчен. А самый, может быть, яркий аромат последних сезонов Angel («Ангел») Тьерри Мюглера вообще лишен половых, так сказать, координат. Одно слово, ангел — гонец и палач Божий, двуполый и прекрасный, с заранее отпущенными грехами. То же и с Excès («Излишество») Пако Рабанна и со свежим произведением немецкой фирмы Eisberg ароматом Twice («Дважды»), в самом названии которого кроется равенство полов перед обоняемым миром. Вопрос о вашем личном поле перестает быть актуальным. Это дело, так сказать, преходящее, при желании изменяемое и, главное, гибкое — мозг по идее 90-х не имеет пола. Пол вообще перестает быть характеристикой, он вышел из поля действия категории нормы.

Escape — бегство. Кроме того, духи перестали быть эвфемизмом чисто женского приворотного зелья. Они перестали быть запахом дичи, который влечет охотника. Прежние охотник и дичь теперь часто меняются ролями. Женские ароматы становятся куда напористей мужских. Полярно холодный запах дамского Issey Miyake («Исси Мияки») продемонстрировал, что пахнущая подобным образом дичь может отбить обоняние у преследователя. И совершить бегство.

Но морозно-свежие запахи, всерьез вошедшие в моду в недавнем прошлом — Escape Кельвина Кляйна, Issey Miyake, Excès, Twice, — они еще и фигура бегства в мир абсолютной, холодной стерильности, торжество «религии чистоты» (по Фромму), охватившей нашу цивилизацию в эпоху СПИДа. Ароматы отказались от функции приворотного зелья, чтобы стать метафорой презерватива... И при этом запахи приземляются: от диоровских и нина-ричиевских ароматов цветов мода перешла к плодам — к фруктово-овощной гамме с явным «арбузным» акцентом. Теперь же прохладные запахи неземных, райских кущ L'eau par Kenzo («Вода от Кензо») идут об руку с удушливо-земными Kenzo Jungle («Джунгли Кензо») и настойчивым до докучливости Organza Живанши. Да и сам райский сад стал пахнуть почвенно-терпко, как L'eau d'Eden («Райская вода») компании Cacharel.

Excès — излишество. Торжество политкорректности внесло поправки в костюм, уравняв людей разных полов и разного социального положения его простотой. Талия в костюме располагалась выше или ниже по отношению к естественному положению в силу свободного демократического выбора ее обладателя, в одежде восторжествовал глубоко демократический принцип «унисекс». Теперь же парфюмерные запахи производят революционную перемену в восприятии одного homo sapiens другим.

Пако Рабанн, кажется, впервые в истории моды сопроводивший свое дефиле му-

зыкой и приведший на подиум черные модели, в названии модного андрогинного аромата Excès вновь сформулировал нечто важное для моды и вообще всей нашей планеты тотального шоу и потребления. Излишество все чаще заменяет собой необходимость. Каждодневная одежда — «уличная мода» — становится все проще, все бесполее, все аскетичнее. А вот духи, в сущности излишество, приобретают статус элемента обязательного. В смысле создания имиджа индивидуальный аромат будто стремится заменить собою одежду, он уже явно важнее ее. Тут очень кстати на авансцену вышли японцы, которые и вообще впереди всех в сфере технологии. Они появились на европейском рынке с запахом Shiseido. И все тут вроде бы на месте — и пресловутый пряный ориентализм, этакая песчаная буря в Саду камней, и японский фанатизм в отношении национальных традиций... Но базовые ценности как бы подтачивает червь сомнения нового времени, времени «человека массмедиа», сменившего «человека разумного». И времени грандиозных масскультурных подтасовок, вроде внешности Майкла Джексона. Это идеальные духи для философа современности. Для Бодрийара, что ли. Аромат Shiseido блудлив и двусмыслен, как передача «Времечко» или ток-шоу CBS о женском оргазме. Он недвусмысленно «бродит». Будто бродит сам культурный фундаментализм — старые ценности, казавшиеся некогда вечными.

Запах, однажды перестав принадлежать сфере личной гигиены, ушел и из сферы личного имиджа. И стал частью массовой культуры. Миром овладела мания запахов, мода на духи меняется ежесезонно, и с каждым новым парижским дефиле появляется новое название, новый имидж, новая обманка.

Устоявшиеся, казалось бы, на рынке известные фирмы вынуждены были вступить в соревнование с новыми именами и не на своей территории. Новички и числом и умением породили у современников болезнь сродни virtual addiction, компьютерной зависимости. Парфюмерная сфера затягивает так же, как и образы виртуальной реальности. Кароль Буке, сделавшая профессиональное имя ролями у высоколобых мэтров французского кино, не мыслится зрителем вне рекламы фирмы Dior — поощряющая полуулыбка Буке стала торговой маркой... Софи Марсо презентирует Champs-Elysèes («Елисейские поля») фирмы Lancôme. Съемки для рекламы духов Poeme («Поэма») стали для Жюльетт Бинош столь же принципиальной вехой в карьере, как и главные роли в фильмах Луи Маля или Каракса и Кесьлёвского.

Eternity — вечность. И, видимо, в этих райских ароматах планеты потребления уже нет места для духовного подъема, большого искусства, полета философской мысли. Потому что духовный подъем невозможен в хорошо пахнущем обществе тщательно изваянных имиджей. Духовный подъем — спутник аскетизма в быту и личной гигиене. Великое тонкой пленкой обыденного комфорта обволакивает отныне наше существование. От этой эпохи нового рококо не останется ничего для вечности. Одна теперь осталась вечность — Eternity Кельвина Кляйна. Этот безрадостный вектор был заявлен где-то в середине пути, когда появились духи Climat. Их безынициативный, податливый, сладкий запах был с восторгом воспринят революционными 60-ми. И всегда — на разных исторических этапах — их тупая комфортность торжествовала. Например, Climat были первыми французскими духами, появившимися на нашей родине на заре брежневской «разрядки» — первыми после установки «железного занавеса», ранее непроницаемого для атрибутов «общества потребления». Climat — двадцать пять рублей за четырнадцать миллилитров, двадцать пять рублей за иллюзию соответствия неким соображениям престижа, двадцать пять рублей за обманку приобщенности к цивилизационным нормам. И тем пленительным атмосферным потокам, которые проливались и со страниц «Иностранки», содержащей «Письма незнакомке» Андре Моруа...

Climat, простая «погода», устойчивый «климат», обыденные атмосферные явления оказываются сильнее всякого «дыхания (духа) времени».

Виктория ***Белопольская***

Бьёрк в фильме «Танцовщица во тьме» режиссера Ларса фон Триера

СТИГ БЬЁРКМАН

Ларс фон Триер: жонглер во тьме

В небольшом шведском городке Ларс фон Триер снимает мюзикл, действие которого происходит в Америке, а главную героиню, чехословацкую эмигрантку, играет исландка. «Танцовщица во тьме» навеяна мотивами скандинавского эпоса. Это третий, заключительный фильм трилогии (первые два — «Рассекая волны» и «Идиоты»), которую фон Триер называет «Трилогией Золотого сердца». «Золотое сердце» — так называлась книжка с картинками, которой в детстве зачитывался будущий режиссер. Это сказка об очень доброй девочке, которая совсем одна отправляется в лес, прихватив лишь немного хлеба. К концу книжки она остается совершенно нищей из-за того, что с теми, кто встречался ей на пути, она делилась всем, что имела. И тем не менее последние ее слова исполнены веры: «У меня все равно все будет хорошо».

Экстремальные последствия добровольного мученичества — тема, врезавшаяся фон Триеру в память уже тогда, в детстве. Его преисполненные самопожертвования героини, такие, как Бесс из «Рассекая волны» и Карен из «Идиотов», — позрослевшие девочки из той сказки, теперь же к ним присоединилась Сельма из «Танцовщицы во тьме». Возможно, она лучше своих предшественниц понимает, чего хочет, и наделена более непокорным характером, но и ей не дано ни управлять своей судьбой, ни избежать ее.

Сельма родом из Чехословакии, ей тридцать лет. В середине 60-х она поселилась в небольшом промышленном городке в штате Вашингтон вместе с двенадцатилетним сыном. Сельма работает на ткацкой фабрике и, пытаясь скопить денег для обучения сына, использует любую возможность, чтобы подзаработать. Она страдает наследственным заболеванием, грозящим слепотой, которую могла бы предотвратить операция. От повседневной безысходности Сельма отдыхает, отправляясь в воображаемые путешествия, наполненные музыкой и танцами, к тому же она репетирует мюзикл в местном драмкружке. История приобретает драматическую окраску, когда у Сельмы крадут все ее сбережения и она пытается вернуть их с помощью оружия. Спасаясь от преследования, она вместе с сыном убегает из города в пугающую неизвестность.

«Танцовщицу во тьме» можно назвать музыкальной драмой, она очень плохо укладывается в рамки традиционного жанра мюзикла. Вряд ли можно было ожидать от фон Триера, что он предложит кинообщественности нечто предсказуемое. И все же, почему 60-е годы? Почему штат Вашингтон? И почему главная героиня — чешка?

«Вашингтон я выбрал в первую очередь из-за американского законодательства, — объясняет фон Триер. — Некоторые законы, которые нужны были мне для достоверности коллизий придуманного мной сюжета, действовали там до середины 60-х годов. Мне понравилось имя Сельма. У меня дочку так зовут».

Бюджет фильма «Танцовщица во тьме» составляет около 14 миллионов долларов, что делает его самым дорогим на сегодняшний день в Скандинавии. Помимо Бьёрк, для которой роль в фильме Триера — актерский дебют, в филь-

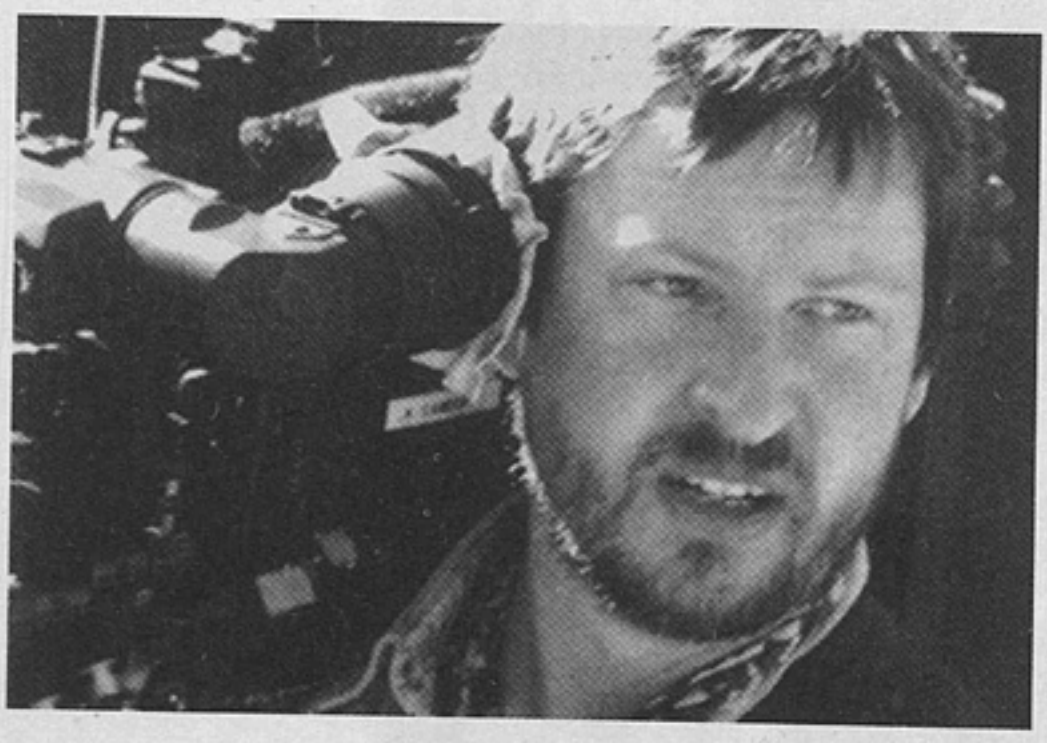
ме заняты француженка Катрин Денёв, швед Питер Стормар и два американца — Дэвид Морз и Кэра Сеймор. Актеры, с которыми традиционно работает фон Триер — Удо Кир, Жан-Марк Барр, Стеллан Скарсгор, — появляются в эпизодических ролях. Фон Триер не только взял на себя сценарий и режиссуру, но и сам снимал ручной камерой или на видео некоторые эпизоды фильма. Метод работы остался таким же, каким он был на «Идиотах». «Танцовщица во тьме» будет тоже выпущена в системе «Панавижн». Фон Триер бегает по съемочной площадке с камерой на плече, будто это самый дорогостоящий на свете домашний видеофильм.

«Мне захотелось придать «Танцовщице во тьме» ту же свежесть, что и «Волнам» и фильмам «Догмы», — говорит фон Триер. — Все сцены с участием актеров снимались ручной камерой, а вот музыкальные номера фиксировали около ста видеокамер, расположенных по всей съемочной площадке. На этот раз дизайн определяло содержание истории.

Мысль о сотне камер высказал Томас Гисласон, мой давний приятель, с которым в последнее время я был в плохих отношениях. Мы как-то сидели и обсуждали, как должен выглядеть мюзикл, и сошлись в одном: нельзя допускать ничего искусственного. Решение о том, снимать или не снимать сцену вживую, сродни решению приглашать или не приглашать жонглера. Можно нанять настоящего жонглера, который знает свое дело, или пригласить актера, который просто совершит некие движения руками, а потом уже на этапе постпродукции вставить в кадр несколько шаров. Сцены будут выглядеть практически одинаково, но оставят разные ощущения. Если перед нами действительно человек, который умеет жонглировать, мы это чувствуем.

Для начала нам хотелось, чтобы все музыкальные номера с Бьёрк были сняты действительно «живьем». Надо было работать, как во время прямой трансляции. Мы попробовали. К сожалению, это оказалось совершенно невозможно. Осталось по крайней мере желание, чтобы песни записывались «живьем». И еще осталось острое ощущение разницы между живым сиюминутным звуком, изображением, жонглером, так сказать, и имитацией. От этого ощущения разницы мы и отталкивались во время съемок.

Лучшие номера в классических мюзиклах сняты очень подвижной камерой. Но я вообще-то дошел до того этапа в своей жизни, когда элегантного движения камеры с меня хватит. Мне давно хотелось поставить мюзикл, и если бы я стал снимать его в классической манере, то использовал бы тележку и «журавль», очень прихотливое движение камеры, включил бы песенные и танцевальные номера, требовавшие студийной съемки. Но сейчас я этого не хочу. Для меня было очень важно снять эти сцены фиксированной камерой, притушить музыкальную составляющую. Я питаю слабость к роскоши, но для меня это отнюдь не использование «журавля»: «журавль» — это самое очевидное решение, это извращенная роскошь. Мне же роскошью показалась идея расположить сто камер на площадке для съемок одной сцены».



Ларс фон Триер

В молодости фон Триер учился танцевать чечетку и недавно записал You're a Lady Питера Скеллерна. Так что нельзя сказать, что песнями и танцами он заинтересовался совсем недавно. Я спрашиваю: «Решение перенести действие «Танцовщицы во тьме» в 60-е годы — это попытка провести параллель с классическими голливудскими мюзиклами?»

«Нет, — отвечает фон Триер. — Если бы я хотел сделать пастиш, я отправился бы дальше в историю, как минимум в 50-е, когда было снято несколько шедевров этого жанра — «Американец в Париже», «Пение под дождем», «Фургон с оркестром». Замечательные ленты с участием Фреда Астера.

Мне хочется включить в «Танцовщицу» песню из «Звуков музыки». Она бы подошла, но я не уверен, получим ли мы разрешение. Было бы здорово послушать ее в исполнении Бьёрк. Песня должна звучать в рамках любительской постановки, которую репетирует Сельма. Правда, когда вышли «Звуки музыки», эра мюзикла прошла. Время от времени появлялись отдельные шедевры, вроде «Вестсайдской истории» или «Кабаре».

Пожалуй, «Вестсайдскую историю» я люблю больше всего, потому что она касается типичной американской темы. Это, я думаю, самый успешный мюзикл в истории кино — возможно, потому что там мюзикл «вышел на улицу». Из студийных постановок мне ближе всего «Пение под дождем», в особенности из-за Джина Келли. Он был не только изобретательным хореографом-новатором, но и квинтэссенцией американца, во многом он был радикалом. Участие в моей картине Катрин Денёв — что-то вроде привета от Джина Келли, ведь он был ее партнером в «Девушках из Рошфора» Жака Деми».

Я присутствую на съемках одного из эпизодов. Он репетировался накануне, теперь его должны запечатлеть на видео те самые сто камер.

Фон Триер обсуждает что-то с американским хореографом Винсентом Петерсоном и ассистентом режиссера Эндрю Рейфном. Несколько видеотехников просматривают изображения на дюжине видеомониторов.

Катрин Денёв, Бьёрк и Ларс фон Триер на съемках фильма «Танцовщица во тьме»

Декорация — тюремный коридор. Охранники должны вывести Сельму из камеры. Зарешеченная дверь едва успела приоткрыться, как зазвучала музыка: Сельма покидает реальность и с помощью песни переносится в мир фантазий. И мелодия, и само появление Бьёрк просты и бесхитростны. Она танцует, переходя от камеры к камере, приветствуя заключенных. Все это время охранники движутся четко отработанным балетным шагом. Легкий, как пушинка, танец Бьёрк и безжалостная ритмичная поступь стражников символизируют рухнувшие мечты о свободе.

Видеотехники переходят от камеры к камере. Остается сильное впечатление, когда смотришь, как на разных мониторах открываются разные визуальные возможности. Второй дубль. Третий. Где-то в кадр попала камера. «Плевать, — говорит фон Триер. — У нас столько вариантов, из которых можно выбирать». Зато он хочет немного подкорректировать реакцию Бьёрк. «Попросите ее, пожалуйста, выразить побольше радости», — просит он хореографа. «Сами попросите. Если попрошу я, она сделает все наоборот».

К двум часам съемки закончены. Все идет очень быстро еще и благодаря тому, что сто камер снимают материал, которого хватило бы на двадцать фильмов. Нет необходимости в большом количестве дублей. Фон Триер предлагает мне посмотреть в монтажной часть материала, отснятого в Швеции. Звучит еще одна, пока начерно смонтированная песня. Бьёрк стоит на открытой платформе медленно движущегося товарного поезда. Задыхающийся Питер Стормар, который играет ее возлюбленного Джеффа, бежит рядом. Вокруг Бьёрк на маленькой площадке товарного вагона около дюжины танцовщиков. Бьёрк поет: «Я все это уже видела». В песне звучит горькая ирония: зритель знает, что Сельме угрожает полная слепота.

«Это одна из двух песен, к которой я сам написал стихи, — признается фон Триер. — Остальные писала Бьёрк. Полагаю, ей не особенно понравились мои упражнения на поприще поэзии, но она проявила благородство и согласилась их исполнить». Это изобретательный, смешной номер, самые интересные образы возникают тогда, когда изображение словно случайно наклоняется набок и кажется, будто Бьёрк и Стормар борются за место в кадре. Потом фон Триер по-

казывает мне еще один эпизод — длинную импровизированную сцену с Бьёрк, Денёв, Стормаром, Морзом, Сеймором и Владином Костигом, который играет сына Сельмы. Этот драматический кусок снимался ручной камерой, снимал его сам режиссер, свет ставил Робби Мюллер, оператор фильма «Рассекая волны». Актеры играют с абсолютной естественностью, как персонажи с улицы, так что грань между опытными актерами и новичками, вроде Бьёрк и ее экранного сына, стирается. Следующая сцена, которую нам показывают, — одна из самых драматичных: Сельму заставляют убить человека, который украл ее сбережения. Здесь Бьёрк играет исступленное отчаяние, играет неожиданно открыто, эмоционально, даже яростно. Дебют Бьёрк обещает стать такой же сенсацией, как и дебют Эмили Уотсон в «Рассекая волны».

«Когда проработаешь над сценарием столько, сколько я, и упростишь его до того, что он становится похож на «мыльную оперу», в нем остаются только хорошие, абсолютно ясные эпизоды, в которых понятно, что должны делать актеры, — говорит фон Триер. — Этим, как правило, и определяется момент окончания работы над сценарием: ты понимаешь, что уже можно приступать к репетициям, поскольку знаешь, что сказать актерам. К этому моменту в сценарии остались основные конфликты, а вся надстройка ликвидирована. Вот кто-то должен умереть, вот люди, которые любят друг друга, и так далее. Дрейер тоже пользовался таким методом. Доводя сценарий, он стремился ко все большей и большей простоте. Разница в том, что он не позволял актерам привносить ничего своего. Это полная противоположность тому, к чему стремлюсь я. Я хочу предоставить актеру свободу, чтобы он мог продолжать строительство, вооружившись собственными идеями. Это почти как в детской игре про полицейских и грабителей, когда характеры и конфликты ясно определены с самого начала.

Снимая, я придерживаюсь такого принципа: в первом дубле мы стараемся оставаться как можно ближе к сценарию, максимально близко, но с каждым новым дублем отступаем от текста все дальше и дальше. Сегодня мне больше всего нравятся те сцены, которые стали плодом чистой импровизации, в которых мы очень далеко отошли от написанного диалога. Было очень интересно работать с Катрин Денёв, она прекрасно импровизирует, хотя утверждает, что никогда прежде этим не занималась. Для нее это было интересной задачей, с которой она прекрасно справилась. Непривычным могло оказаться то, что я даю актерам указания прямо во время съемки, когда делается дубль. То есть когда мне в голову приходит какая-то мысль, я могу высказать ее непосредственно исполнителям и попытаться воплотить с их помощью. От этого возникает удивительная сиюминутность. Думаю, такой метод работы интересен всем».

«Контроль» долгое время оставался ключевым словом для кинематографа фон Триера. В «Элементе преступления» (1984) и «Европе» (1991) он состоял в стремлении к техническому совершенству, когда каждый кадр, каждый поворот камеры продумывался и планировался заранее. В телесериале «Королевство» и в «Рассекая волны» интерес фон Триера переключился на актеров. Как ни парадоксально, но новая киносвобода в «Идиотах» не безусловна: фон Триер подчеркивает, что она есть результат следования заповедям «Догмы». Метод работы над «Танцовщицей во тьме» фон Триер определяет, как смесь стилизации и реализма, авторского контроля и визуальной анархии.

«Главный принцип, — говорит режиссер, — столкновение между человеческим и абстрактным, человеческим и искусственным — между правдой и неправдой. Песни рождаются в голове Сельмы, а Сельма исповедует гуманитарные ценности. Она ценит то, чему современные люди уже не придают значения. Шум, гвалт, общение, человеческие слабости. Всё, что она чувствует и переживает, всё, что любит, воплощается в музыке, в танце. Это «воплощение» существует лишь в фантазиях героини».

Финальные сцены «Танцовщицы» фон Триер тщательно спланировал, но снимал не сам — из-за своего страха перед путешествиями он не смог прилететь в Сиэтл и доверил работу своему оператору.

Sight and Sound, 1999, December

Перевод с английского М. Теракопян

Пик популярности телевидения в общественном мнении явно миновал. Наступили тяжелые времена подтверждения, поддерживания, а иногда и спасения сложившихся репутаций на фоне финансового дефицита и кризиса идей. О том, как преодолевать усталость от телевидения у окружающих и свою собственную, как пробиваться в неблагоприятной среде, размышляют известный телепродюсер Кирилл Легат и удачливый телережиссер из провинции Кирилл Серебренников.

КИРИЛЛ ЛЕГАТ:

«Я озверел от телевидения»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА РИЗАЕВА

«Телеспецназ»

Елена Ризаева. Как бы вы определили параметры профессии телевизионного продюсера в России? Что такое телепродюсер на Западе и в России? Даже телеакадемики не совсем точно себе представляют, что это такое, судя по тому, какие неравноценные проекты попали в прошлом году в финал ТЭФИ в номинации «Продюсерская работа».

Кирилл Легат. На самом деле у нас страна с особыми взглядами на жизнь и на телевидение в том числе. Мне кажется, если говорить об институте продюсеров и опираться на мировые стандарты, то по большому счету продюсеров на нашем телевидении не существует. Потому что продюсер — это человек, который, взяв проект как идею, понимает, что эту идею можно будет продать. Дальше продюсер находит средства, которые вкладывает в эту идею. Он ее реализует и потом зарабатывает или не зарабатывает на этом деньги. Но он обязан зарабатывать.

Что такое продюсер на том или ином канале? Допустим, есть канал, который имеет некое стабильное финансирование, и есть продюсер, которому выделяется бюджет. На деньги, которые ему дали, он производит продукт и размещает его в собственном эфире. Если программы пользуются успехом, то вещатель с помощью того или иного рекламного агентства размещает в них рекламный материал и в конечном итоге получает за это деньги. Это то, что происходит у нас сегодня. Но ни один продюсер не отвечает ни своим имуществом, ни своими собственными деньгами за успех данного проекта.

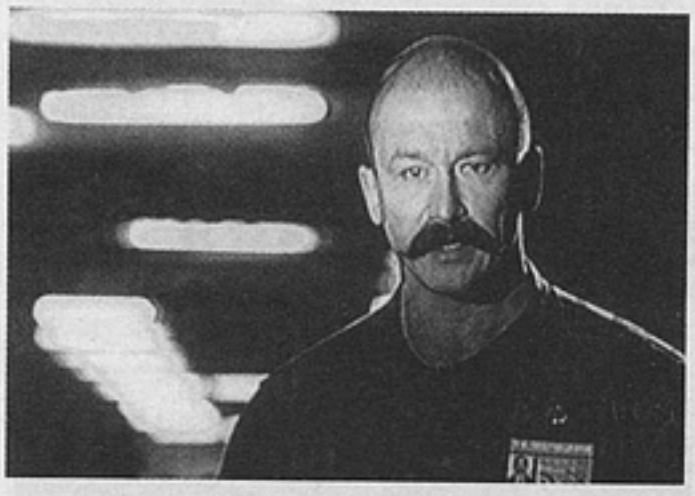
Работа частных производящих компаний чуть больше напоминает реальное телевизионное продюсирование. Еще недавно было так: канал давал деньги компании, компания производила пилот. Получилось — хорошо. Не получилось — могли возникнуть долговые обязательства у частных компаний-производителей. Как правило, существовала система, при которой раз уж вещатель дал деньги, а продюсер реализовал — ну черт с ним, что передача получилась не очень хорошая, — она должна выйти в эфир так или иначе.

Сегодня ситуация другая. Сегодня каналы предлагают произвести пилот за

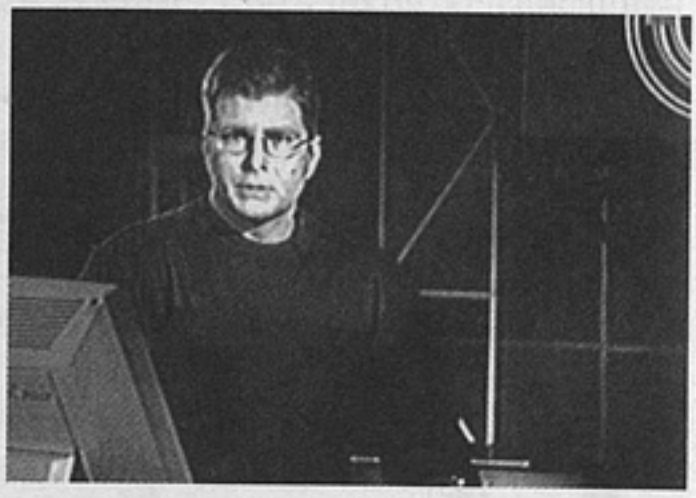
Кирил Легат — генеральный директор компании «Телеспецназ».

собственные деньги. Сделал — принес. Допустим, канал счел возможным приобрести программу. Программа начинает свою жизнь в эфире. И выстраивается система взаимоотношений: вещатель — производитель. Продюсер, работающий не в сфере вещания, а в сфере производства, все же в большей степени продюсер.

Е.Ризаева. На Западе рейтинг является подлинным инструментом, он показывает, стоит ли продлевать телевизионный проект, в какое время его лучше показывать.



Ведущий программы «Телеспецназ» Андрей Хорошев



Ведущий программы «Телеспецназ» Руслан Случевский

К.Легат. И у нас то же самое.

Е.Ризаева. Но у нас часто возникает путаница. Есть такое мнение, что программы имеют рейтинг, потому что их показывают в прайм-тайм, а не наоборот. Зритель приходит с работы и в определенное время садится к телевизору. Что бы ни показывали, ему все равно, он смотрит телевизор, а не программу. И какую бы программу ни показывали в это время, она будет иметь рейтинг.

К.Легат. Рейтинг, безусловно, должен быть инструментом и для вещателя, и для производителя. Я бы не сказал, что рейтинги объективны на все сто процентов. Они, наверное, как и всё в нашей стране, могут быть управляемыми. Многое зависит от системы подсчета, которая может быть более или менее объективной. В договорах, которые заключают вещатели и производители, есть пункт, связанный с контрольным рейтингом. Программа к какому-то моменту должна достигнуть определенного показателя. Ей дается некая фора, и если программа намеченного рейтинга достигает, тогда она продолжает жить дальше.

Но может быть и иначе. Я сегодня вещатель. Вы производитель. Вы принесли мне программу. Я ее разместил в эфире. Это мой частный канал. Программа мне не нравится. Я имею право на решение. Я вам говорю: извините, ваша программа в эфир больше выходить не будет. И мне совершенно все равно, какой у нее рейтинг.

Можно представить эту же ситуацию по-другому. Я как вещатель не могу принять такое решение, потому что «нравится — не нравится», «хочу — не хочу», а я должен опираться на показатели социологических опросов.

Любой вещатель может быть либо заинтересован в программе, либо нет. И это очень важно, потому что если я, вещатель, в программе заинтересован, я захочу все сделать для того, чтобы она стала лучше — технологически, творчески (не обязательно все решают деньги). Как вещатель я готов даже чуть-чуть поблефовать, если понимаю, что у программы есть потенциал, что она может жить. Я ее буду всячески анонсировать, раскручивать. Может, программа и не так хороша, но я буду доказывать аудитории, что она достойна внимания и станет лучше, только смотрите ее, поддержите ее. А могу как вещатель отнестись по-иному. Не получилось — значит, поставим в эфир другую.

Мы все время говорим о том, что телевидение должно быть добрым, но вообще-то нам приятнее, когда оно злое, желчное, исключительно информационное. Мы сами решаем, что нужно зрителю, навязываем, вбиваем в голову. Кто-нибудь спросил у зрителя, в чем он заинтересован? В бесконечном отрицании и ужасе? Или в разговоре о вечном и добром? Почему у всех криминальных программ такой высоченный рейтинг? Потому что мы создали такую аудиторию.

Е.Ризаева. На Западе криминал развевает сон обывателя, у которого скучная, пресная, размеренная жизнь. Нам же, как мне кажется, и так хватает каждодневных острых ощущений.

К.Легат. Конечно. Но вещатели сами решают, что нужно зрителю, и так называемая телевизионная критика это подхватывает.

Е.Ризаева. Ею тоже манипулируют?

К.Легат. Еще как! А дальше возникают такие понятия, как потеря репутации, неприятие зрителем, низкие рейтинги, все что угодно.

Я бы не хотел долго говорить о том, что такое телевидение — ремесло или искусство. Сегодня телевидение для большинства людей — средство для достижения тех или иных целей. Цели в основном политические, идеологические, коммерческие. Вот и всё.

Поэтому сегодня ни на одном из каналов не приживаются художественные программы. Они имеют минимальный рейтинг, и передачи аккуратно закрывают.

Е.Ризаева. Понятие качественной программы в России тоже несколько отличается от общепринятого. У нас зачастую качество программы противоположно ее рейтингу. Идеология ОРТ такова, что все «умное» начинается за полночь. Приятное исключение из этого правила — программы Эдварда Радзинского и Виталия Вульфа. Хотя тот же Вульф как-то признался, что Константин Эрнст долгое время не верил, что эти передачи будет смотреть массовый зритель. Как будто люди не способны реагировать ни на что иное, кроме «Смехопанорамы».

К.Легат. Мы в свое время сформулировали для себя такой термин — УТВ — умное телевидение. Большое телевидение, к сожалению, вынуждено считаться с рекламным бизнесом, все зарыто именно в этом месте — на стыке между большим телевидением и доходами от рекламы. Понятно, что «Джентльмен-шоу» при сегодняшнем состоянии аудитории собирает больший рейтинг, чем программа Эдварда Радзинского, например, или «Клуб путешественников», или еще какая-нибудь познавательная программа, которую можно отнести к разряду умного телевидения и которая заставляет думать, а не просто смотреть. А в основном все идут по пути учета коммерческих возможностей, поэтому реально боятся размещать в прайм-тайм умные программы.

Я думаю, что от этого противоречия мы не уйдем в ближайшее время. Ведь рейтинги канала «Культура» невысоки. Но это не значит, что таких каналов и таких программ не должно быть. Просто нельзя все мерить исключительно коммерческой реализацией.

Е.Ризаева. На какую аудиторию рассчитаны новые телевизионные проекты вашей компании?

К.Легат. Моя компания — частная. Она живет за счет тех средств, которые заработала, продавая произведенный продукт. Никто денег мне не дает. Я вынужден сегодня думать, кому и какой продукт я смогу продать. Если я его не продам, то не на что будет жить мне, компании, людям, которые здесь работают.

А насчет творчества... Во всем мире все давно изобретено. Все форматы существуют давным-давно. Бессмысленно придумывать что-то новое. Наверное, надо адаптировать существующие форматы к нашей аудитории.

Вообще если говорить откровенно, у меня достаточно сложное ощущение по отношению к телевидению. Я занимаюсь им почти двадцать лет. И перепробовал за последние десять лет практически все. Осталось единственное, чем я никогда не занимался. У меня никогда не было канала. И дело тут не в собственности, а в возможностях. Я никогда не был в ситуации, когда мог бы реализовать свои идеи, соображения, наработки. Где бы, в какой бы вещательной системе я ни работал, я был вынужден двигаться в определенных границах.

Поэтому единственный интерес, который у меня существует по большому счету, — это свободная частота, на которой можно сделать канал. Это может быть канал для узкой аудитории людей образованных, знающих, той самой узкой прослойки интеллигенции, которой интересен Радзинский, к примеру, или программа «Читаем вместе. Набоков в исполнении Никиты Михалкова». Ни рейтинга, никакой рекламы не продашь, никому это не нужно... Либо это может быть жесткий криминальный канал, на котором кровь будет литься рекой. И такая версия возможна.

По большому счету все новые каналы должны быть специализированными. По этому пути пошли на «НТВ-плюс». Я не говорю об их экономической модели. Она не может быть реализована в ближайшее время в силу объективных обстоятельств. Но будущее именно за специализированными каналами. К примеру, ты хочешь смотреть спорт. Нажал кнопку номер два и смотри до умопомра-

чения, если ты его любишь. Или — «мыло». Пум — и наслаждаешься бразильско-мексиканскими сериалами с утра до ночи. Я лично предпочитаю боевики. Чтобы мозги выключились, смотрю «НТВ-плюс» — полчаса с любого места, как там друг друга по голове бьют и взрывают автомобили.

Свой канал — это такая нереальная модель, нереальные перспективы. Но я знаю, какими должны быть модель, конструкция, люди, бюджет, я за двадцать лет все изучил.

Е.Ризаева. Почему нереальная история? На дециметровом канале это вполне реально.

К.Легат. Их сейчас много, но все владельцы подобных каналов сталкиваются с одной проблемой. Так называемое невидимое телевидение. Есть замечательная сеть ТНТ, которую в Москве мало кто видит. А в регионах она обгоняет НТВ по объему и рейтингам.

Нужно выйти в регионы, построить аппаратные, наладить технологию. Это огромная система, которая требует денег. Все эти каналы частные, у них нет бюджета, спущенного из Минфина. А значит, они зависят от продаж или от инвестиций, кредитов. Они должны думать о реализации продукта, об аудитории, о рейтинге.

Мы здесь в тупиковой ситуации так же, как и с продюсированием. Деваться некуда. Мы должны продавать рекламу, биться за каждый пункт рейтинга. Только таким образом появляется шанс выжить. Было бы у меня в тумбочке 30 миллионов долларов! Нет, лучше 100 миллионов. Это мои деньги. Я могу их истратить, это мое право. Тогда я построю канал для маленькой горстки людей. Но такой ситуации не будет никогда. И 100 миллионов могут дать только в кредит. А дальше — известная схема.

Е.Ризаева. Та же ситуация, что с кинематографом. Идеологические притеснения прошлых лет ничто по сравнению с «властью доллара».

К.Легат. Денег-то было огромное количество. Думаю, что сегодняшние блокбастеры просто рядом не стоят с реальной себестоимостью некоторых фильмов, которые снимались в стране пятнадцать-двадцать лет назад. Сколько бы стоили массовые сцены фильма «Война и мир» по сегодняшним расценкам? Бензин-керосин, пушки, танки, солдаты.

Е.Ризаева. Так и Бондарчука сегодня нет второго.

К.Легат. Конечно, нет. Но сейчас мы говорим, к сожалению, о деньгах. На телевидении та же ситуация.

Е.Ризаева. Ваша эволюция как продюсера достаточно любопытна. Вы говорите, что легко делать рейтинг на крови. И вы же придумали в свое время «Дорожный патруль» — формат, который на Западе был известен, а нам был внове.

К.Легат. Да, я себя называю «дедушкой криминальных программ».

«Телеспецназ»

Е.Ризаева. Это ваша естественная эволюция — от «Патруля» до мечты поставить Набокова на ТВ?

К.Легат. Когда «Патруль» появился и начал выходить на Шестом канале, вы не представляете, какое количество представителей зарубежных компаний меня посетило — от больших и солидных специальных бригад CNN до маленьких и никому не известных.

В такой форме криминальные новости нигде не существовали. Меня спрашивали — как это возможно? Такая массовая программа с такими ужасами. Не буду скрывать, был определенный расчет. Была придумана правильная форма,

найден телевизионный ход, который работает уже пять лет и будет работать еще сто пятьдесят девять лет. Будут меняться только пропорции — меньше крови, больше крови. Когда программа создавалась, существовали определенные принципы, некоторые сюжеты показывать было запрещено. Люди, которые делали «Патруль», с трудом привыкали к содержанию, хотя потом уже работали, как врачи, без цинизма, но совершенно отстраненно. Мне «Дорожный патруль» внутренне давался очень тяжело, при всем интересе к работе.

Е.Ризаева. Потому что перед этим была «К-2»?

К.Легат. Была «К-2» — искусство, театр, кино. А до этого был «Киносерпантин» и вообще много чего, не имеющего сегодня рейтинга.

Е.Ризаева. Ваш сугубо мужской проект «Телевидение специального назначения» на РТР — это возвращение на круги своя, к тому, с чего начиналась ваша продюсерская деятельность на ТВ?

К.Легат. Мы не «Дорожный патруль». И мы не собираемся показывать криминальную хронику и смаковать кадры окровавленных трупов. Может быть, это прозвучит излишне пафосно, но цель проекта «Телевидение специального назначения» — укрепление государственности и патриотизма, закона и порядка во имя безопасности людей. Понимаете, в нормальном государстве сила права должна преобладать над правом силы. В нормальном государстве человек должен чувствовать себя в безопасности, он должен быть уверен в завтрашнем дне, он должен быть уверен в силе государства, в котором живет, в том, что это государство его защитит, сделает максимально безопасной его жизнь.

У нас долгие годы существовала советская идеология. Плохой она была или хорошей, сейчас вопрос не в этом. Главное, что эта идеология *была*, что она была четкой, ясной, понятной. С этой идеологией можно было спорить, можно было принимать ее или не принимать. Сегодня получилось так, что старую идеологию разрушили, а новую так никто и не создал. Тем не менее вопросы патриотизма, вопросы государственности, законности, правопорядка по-прежнему остаются актуальными, их никто не отменял. И идеология нашей стране необходима, как и любой другой. Так же как необходима сильная власть. Это бесспорно, потому что только сильная власть может реально обеспечить безопасность государства, а значит, и каждого своего гражданина.

«Телеспецназ» может стать некоей площадкой, на которой все эти вопросы будут подниматься и обсуждаться. Мы будем говорить о том, как работают органы безопасности, что власть делает для безопасности своих граждан, что может предпринять тот или иной человек, находясь в чрезвычайной ситуации, и так далее.

Сегодня мы, как и все телекомпании мира, не можем не говорить о войне в Чечне, и наши корреспонденты работают там круглосуточно. Но если вы посмотрите наши программы, которые идут на РТР, то заметите, что мы не даем сводку новостей с фронта, мы не занимаемся сухой констатацией фактов: сколько человек убито, сколько ранено, какую очередную высоту взяли. Подобной информации в изобилии хватает в новостных выпусках других каналов.

Наши программы скорее можно назвать информационно-познавательными. Мы говорим о проблеме в целом, мы пытаемся понять, как эту проблему можно решить. И что для решения этой проблемы может и должно сделать государство, сильная государственная власть.

Вообще я надеюсь, что наши программы, выходящие на РТР, впоследствии станут своего рода базой для специализированного канала «Телевидение специального назначения». Идея подобного проекта носилась в воздухе. И если бы мы его не запустили, завтра это сделал бы кто-нибудь другой.

Е.Ризаева. Какие программы вы смотрите сами?

К.Легат. Я озверел от телевидения. Стараюсь не пропустить выпуски «Сегодня», «Итоги». В общем, новости. Но я не помню, когда смотрел какую-нибудь программу от начала до конца. Уверен, может быть, ошибочно, что вряд ли в той ситуации, в которой мы живем, вдруг появится классная художественная программа, здорово придуманная и здорово сделанная. Я не очень в это верю.

Наше телевидение загнано в жесткие рамки, с одной стороны, идеологические, с другой — экономические. Оно не может развиваться по законам телевидения. Поэтому ждать сегодня качественного телевидения бесполезно.

КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ

Радикал из провинции

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Кирилл Серебренников

Елена Кутловская. Кирилл, по-моему, у тебя нет режиссерского образования?
Кирилл Серебренников. Да, я закончил физический факультет Ростовского университета.
Е.Кутловская. И тебе, провинциальному режиссеру, самоучке, дали ТЭФИ... Ты отнесся к такому результату как к норме или как к случайности?
К.Серебренников. Я был счастлив.
Е.Кутловская. А сейчас?
К.Серебренников. Понимаешь, формально после получения ТЭФИ я должен быть завален работой, но... ничего не происходит. Все ждут каких-то катаклизмов, и никто ни под чем не хочет подписываться. Все замерли. Всем наплевать на мои личные планы, желания, на мои возможности. Я сам по себе, у меня нет продюсера, никто меня «на себе» не несет, поэтому все мои творческие проекты натыкаются на жестокое: «А ты, парень, кто? Ну получил ты свою ТЭФИ и молодец! Чего тебе еще?» А я хочу снимать, снимать телеспектакли, кино, у меня куча телепроектов в голове... Я хочу быть востребованным!
Е.Кутловская. Ты творчески агрессивный человек?
К.Серебренников. За работу могу и укусить.
Е.Кутловская. Ты снял двухсерийный телефильм «Ласточка» для РТР, программу «Закрытый просмотр» для НТВ. В рамках проекта «Уроки чтения» на ATV ты снял А.Демидову, которая читает «Темные аллеи» Бунина. И тебе мало?
К.Серебренников. Я хочу такой бесконечной, изнуряющей работы, которая соответствовала бы моим нечеловеческим амбициям. Кстати, закон любой лимиты — быть в сто раз работоспособнее и в сто раз амбициознее.
Е.Кутловская. А вдруг амбициозность не получит должного подтверждения со стороны твоих творческих способностей?
К.Серебренников. Возможные неудачи в профессии не кажутся мне слишком катастрофичными. Путь к совершенству иногда лежит через смирение собственной гордыни. Может быть, моя жизнь сложится не самым блистательным образом. На худой конец, буду ставить спектакли с детьми в школе.
Е.Кутловская. Детские утренники? По-моему, это слишком сентиментально.
К.Серебренников. А я сентиментальный человек, даже чрезмерно! Мне кажется, что и искусство должно быть сентиментальным, чувственным и религиозным. Но под религиозностью надо понимать не православие или католицизм, а веру во что-то. Быть религиозным нетрудно, а вот по-настоящему верить безум-

---

Кирилла Серебренникова хорошо знают в Ростове и в московских арт-тусовках, но широкой аудитории он пока мало знаком. А между тем Серебренников уже получил ТЭФИ как лучший телережиссер 1999 года (фильмы «Тайны грозы» и «Раздетые»), реализовал около двадцати различных телепроектов в Ростове и в Москве, многие из которых награждены призами телефестивалей «Вся Россия» и «Лазурная звезда». Он сделал около ста рекламных роликов и несколько видеоклипов, за которые также имеет призы рекламных фестивалей.

но сложно. Я думаю, что так же сложно быть глубоко искренним в искусстве, поэтому, с моей точки зрения, искренность и вера — синонимы.

Е.Кутловская. Ты работал и в Ростове, и в Москве, можешь сравнивать региональное телевидение и столичное. Где режиссер более свободен?

К.Серебренников. Если ты имеешь в виду цензуру, то в провинции ее меньше. В Ростове на телеэкране можно увидеть откровенную часовую беседу с профессиональным террористом. Практически без купюр выходят программы о наркоманах и трансвеститах. Другое дело, что все это погружается в среду провинциальной рутины.

Е.Кутловская. Что ты называешь провинциальной рутиной?

К.Серебренников. Когда люди, не поднимая головы от земли, проживают жизнь, культура их не очень волнует, и на то, что они смотрят по местному телевидению, они не очень-то обращают внимание. Может быть, поэтому нам разрешают показывать жизнь шире, чем в программах центрального вещания.

Е.Кутловская. Внутри регионального телевидения творческие отношения более здоровые, чем в останкинских коридорах?

К.Серебренников. Везде одна болезнь. Всякий творческий коллектив — это нездоровье. Но на региональном ТВ люди более искренне работают на идею, потому что не ждут от нее ничего материального, кроме ее воплощения.

Е.Кутловская. Ты поставил множество театральных спектаклей в Ростове, снял два кинофильма, сделал огромное количество телепрограмм... Есть ли принципиальная разница между кино, театром и телевидением?

К.Серебренников. Это эффект реальности. Самый большой эффект реальности именно на телевидении. Это как будто абсолютная реальность. Поэтому для большинства зрителей телевидение вообще не искусство. Люди не могут относиться к конкретной и убедительной картинке в телевизоре как к эстетической работе, они игнорируют телеизыски, не видят в телепрограммах арт-приемов. В свое время так относились к кино. Почему люди вскочили, когда впервые увидели «Прибытие поезда»? Потому что на экране все для них было реально. Они поверили в то, что кинокартинка — это правда!

Е.Кутловская. То есть кино было воспринято не как искусство?

К.Серебренников. Кино было и реальностью, и балаганом. В балагане нет ничего умозрительного, интеллектуального, там все конкретное, а значит, близкое и родное. Раньше безоговорочно доверяли кино, сегодня — телевидению. Что сказано по телевизору, то и правда. Никто даже не задумывается, что смонтированные новости — уже тенденция, потому что они смонтированы! К тому же сюжеты в новостях сделаны автором!

Е.Кутловская. Если я правильно поняла, телереальность — это не меньшая условность, чем реальность в театре или кино?

К.Серебренников. Да, телевидение — это не голая правда, это новая реальность, это фантасмагория! Каждый день миллиарды людей обманываются, доверяя телевизору. Миллиарды зрителей не понимают, что телевидение — это электронный театр!

Е.Кутловская. Делаем вывод: художественная природа электронного театра такова, что способна безупречно воссоздавать любую разновидность реальности. И станция «Мир», и НЛО, и жизнь замечательных людей выглядят с телеэкрана абсолютно достоверно, по сути являясь прежде всего концептуальным проектом.

К.Серебренников. Именно. Как делаются новости? Берется сюжет, к нему подводится отснятый материал, и в зависимости от того, что думают автор, редактор, шеф компании, создается некая субъективная реальность, которая к настоящей реальности имеет косвенное отношение.

Е.Кутловская. А какова в таком случае роль телеведущих?

К.Серебренников. Я отношусь к телеведущим как к актерам электронного театра. Что заставляет людей верить в телевидение? Пугающая похожесть, которая действует возбуждающе. В этом смысле для меня убедителен С.Доренко. Я думаю, что когда домохозяйки видят Доренко, они встают! Он плохой, он брутальный, он может изнасиловать, но он пугающе похож на агрессивных персонажей из жизни. Есть и другие телеактеры. Мне, например, нравится М.Осокин, человек с неправильным лицом, который часто оговаривается в эфире. Такой человек в сознании зрителей не врет.

Е.Кутловская. Да, я тоже оценила Осокина. Он как скучная домашняя трапеза,

как ежевечерний семейный ритуал. Информацию он подает нейтрально, никого не раздражая, он уютен, почти буржуазен. Почти, потому что у него крайне нереспектабельный вид. Но мне лично он очень нравится.

К.Серебренников. Если встретить Диму Диброва в подземном переходе, то можно и не опознать в нем звезду. Он прекрасно умеет сливаться с толпой. При этом в любых обстоятельствах он остается артефактом. И никакая Москва не смогла выбить из него самостийности. Он такой — с таким акцентом, с такой безудержной энергией. Он очень умело использует свою неправильность, свою шершавость. За это его и любят. Знаешь, мне все же кажется, для того чтобы люди полюбили телеактера или телепрограмму, они сначала должны чуть-чуть испугаться. Очень хорошеньких и сладеньких скучно смотреть. Плохие парни гораздо обаятельнее хороших. Откровенно плохой Джек Николсон или Гэри Олдмен... Нужно, чтобы телевидение иногда было «плохим парнем»! Нужен эпатажный, шоковый канал, где новости будут вести какие-нибудь жуткие тетки. Нашему телевидению не хватает узаконенного радикализма.

Е.Кутловская. Да, к сожалению, наше телевидение изобилует буржуазностью. Но у нас в стране слишком дискомфортна сама жизнь, поэтому тягу к комфорту, к консервативной атмосфере, к буржуазности вполне можно принять за узаконенную альтернативность... А что ты все же имеешь в виду под узаконенным радикализмом на телевидении?

К.Серебренников. Узаконенный радикализм — это то, что не нарушает основные законы человеческого общежития, не переходит в тяжкие увечья или в убийство. То есть радикализм имеет определенные рамки, но они шире, чем рамки разрешенного сегодня в обществе. Поэтому люди, которые живут радикально, интересны людям размеренной жизни. Руководствуясь этим интересом, общество делегирует некоторым своим представителям право вести себя кое-как, потому что это «кое-как» пользуется спросом. При существовании таких парадигм появляются любопытные произведения. Например, такие фильмы, как «Психоз» Хичкока или «Голова-ластик» Линча. Или «Черный квадрат» Малевича в живописи. Художник должен эпатировать, о нем должны говорить: «Что он себе позволяет? Как он себя ведет?!» При этом подсознательно людям страшно интересно, что же такое он сотворил?! Я вообще считаю, что людям неприлично показывать то, что они уже видели. Почему они должны платить за то, что им уже известно? Да, многим нравится MTV с лакированной картинкой, но есть и другие многие, которые предпочтут немецкий канал «Цвай» с картинкой более суровой и альтернативной, с более «шершавыми» клипами. Что такое тату-салоны? Тот же узаконенный радикализм, и очень прибыльный, между прочим. Что такое музыка Джима Моррисона? Радикальное искусство, которое дорого оплачивается миллионами. А тот факт, что Моррисон показал публике свой член, увековечен в фильме «Дорз». Я думаю, что нельзя сказать: «Я радикал, я сделал *это*!» Такой человек выступает в стиле Бивиса и Баттхеда. Он смешон, а не радикален. Радикализм и в сути, и в форме, которая часто связана с физиологией человека. Например, цвет кожи...

Е.Кутловская. Вот Пушкин, к примеру.

К.Серебренников. Да, негр среди русской зимы — это уже радикально!

Е.Кутловская. А его знаменитые длинные ногти — это уже доведенный до совершенства радикализм?

К.Серебренников. Да, это отточенная форма поведения при полном осознании своей исключительности.

Е.Кутловская. В подобном контексте твоя провинциальность тоже выглядит очень даже радикально!

К.Серебренников. Может быть... Мы — переселенцы. Возникает естественный конфликт между твоим физиологическим устройством и энергетикой другой среды. Сталкиваются две физиологии. Москва имеет свою физиологию, а провинция — свою, здесь может возникнуть новый сюжет. И для человека, и для среды.

Е.Кутловская. Значит, физиологию секс-шоу «Про это» можно отнести к радикальной культуре? Во-первых, это эстетская программа. Во-вторых, Ханга — единственная чернокожая ведущая на российском телевидении. И наконец, это единственная отечественная программа, которая использует ненормативную лексику. А чего стоит концептуальный изыск — чернокожая ведущая в белом парике! Утонченный эстетический парадокс — Ханга оказывается как бы фото-

графией наоборот, то есть негативом. На негативе, я имею в виду фотонегатив, у нее будет белая кожа и черные волосы. И в этом визуальном «наоборот», в этом перевертыше суть альтернативного электронного театра Е.Ханги. Здесь столько здорового юмора, и странно, что никто не воспринимает чернокожую Хангу как пародию на Мэрилин Монро. Или, например, никто не думает о ее телеобразе как об альтернативе белоснежной продукции «Проктер энд Гэмбл» (начиная с прокладок и заканчивая тетей Асей).

К.Серебренников. Потому что эстетская идея тонет в электронном эффекте реальности. Для того чтобы увидеть идею, нужно видеть не Е.Хангу, а актрису электронного театра Е.Хангу. А миллионы телезрителей любят телевидение за то, что его можно просто смотреть и не обязательно видеть.

Е.Кутловская. А на какого зрителя ты рассчитывал, когда снимал свой телефильм «Ласточка»? На такого, который будет просто смотреть?

К.Серебренников. Начнем с того, что изначально я сделал телесериал, состоящий из пяти серий. Но по просьбе РТР и лично Т.Воронович мой фильм «ужался» до двух. Таким образом, излишнее эстетство ушло. Ушел материал для пристального рассматривания. Хотя что-то, я надеюсь, осталось. Я стремился зафиксировать вещи, которые могут показаться некрасивыми, уродливыми. Мы снимали в Ростове-на-Дону центр этого мегаполиса — рынок, создавали в фильме тип южного города. И перед нами была задача снять его как чудовищный организм, который доводит героиню до обморока своим изобилием продуктов, лиц, зычных голосов. Я отказался от павильона, работал с реальной натурой — рынок, подземка, подъезды, лифты, шумные улицы. То, что происходит в кадре, с одной стороны, похоже на жизнь. Но с другой — это не реальность, это ее художественное осмысление. Город полон людей со странными, подозрительными лицами. Это город, у которого «съехала крыша», это люди, поступки которых не всегда поддаются описанию и объяснению. Я стремился к неореализму, но в эстетике безобразного.

Е.Кутловская. А как сделан твой документальный фильм «Тайны грозы», за который ты получил ТЭФИ?

К.Серебренников. Это фильм о деревенском мальчике Ване и людях вокруг него. Но для меня документ — это материал, из которого я леплю арт-модель. Если я делаю это убедительно, все принимают мою модель за документальную реальность.

Е.Кутловская. То есть ты откровенно лицедействуешь?

К.Серебренников. Да, и не скрываю этого. Мальчик Ваня говорит о жизни, о себе, его философия не придумана. Но его движения, развороты в сторону камеры, задумчивый долгий взгляд — откровенно постановочные моменты. Это я просил его работать на камеру, держать паузу. Я придумал поездку своих деревенских персонажей на кладбище. Но вели они себя там как хотели, хотя я и провоцировал определенное их поведение. Ведь деревенские люди очень цельные натуры, что уже интересно. В этом мальчике заключена естественная природа мироздания.

Е.Кутловская. Тебя больше интересовала картинка фильма или все-таки люди?

К.Серебренников. Ну, конечно, люди!!! Я влюбился в них и совершенно искренне заботился, чтобы они выглядели в кадре впечатляюще! Они все настолько «вкусные» люди, что камера легко брала их «сочную» энергетику. Это же юг, это же наш Вавилон! Великолепие красок, характеров, бьющая через край эмоциональность, разнообразие наций, философий, рассуждений.

Е.Кутловская. Что же ты не нашел в этом Вавилоне чего-нибудь радикального? Например, парочку трансвеститов.

К.Серебренников. Ну, это как посмотреть на радикализм. Этому фильму трансвеститы не обязательны. Вспомни, в фильме есть колоритная деревенская дама, которая говорит: «Да какая я баба?! Я мужик! Я на хлебовозе яйцо возила!» Согласись, такая героиня парадоксальнее подлинного трансвестита и текст дан вполне радикальный.

Е.Кутловская. Соглашаюсь.

К.Серебренников. Или еще одна замечательная крестьянка говорит: «Нюся, сейчас пойдем на кладбище, а потом на репетицию!» В этих словах — вся наша культура, весь наш Вавилон! В них узаконенный историей российский народный радикализм! И я его люблю как российскую реальность, которая генетически противоречива и радикальна. Нужно идти и смотреть. И видеть.

П У Б Л И К А Ц И И

Дмитрий Рымарев.
Севастополь

ДАЯ СМИРНОВА

Они снимали «За Родину!»

Летописцы всегда интересны людям, «помнящим родство». В День Победы хочется напомнить о летописцах Великой Отечественной войны — фронтовых кинооператорах или военных кинокорреспондентах, киножурналистах, как некоторые из них себя называют.

Кинолетопись войны, не исчерпанная и по сей день сокровищница исторических материалов, — это более трех с половиной миллионов метров отснятой пленки, 400 «Союзкиножурналов», 65 выпусков «Новостей дня», 24 событийных спецвыпуска, 67 короткометражных документальных фильмов и 34 полнометражных. Фонд был организован и снят Центральной студией документальных фильмов (ЦСДФ), единственной киностудией, награжденной боевым орденом Красного Знамени. С первого дня войны ЦСДФ начала создавать мобильные фронтовые киногруппы. 252 кинооператора 1418 суток снимали войну. Погиб каждый пятый, ранен или контужен каждый второй. С камерой в руках погибли Маша Сухова, Борис Вакар, Николай Быков, Владимир Сущинский, Семен Стояновский, Александр Эльберт, Арсений Шило, Виктор Муромцев.

В сущности, фронтовые операторы были добровольцами. На фронт шли, отбиваясь правдами и неправдами от брони. В тылу тоже очень нужные материалы по теме «Все для фронта, все для победы» снимали комиссованные по состоянию здоровья, но большинство считали необходимым работать именно на передовой. В боях каждый шаг требовал героизма, но сплоченная фронтовым братством операторская каста не любит такие разговоры. Они просто честно исполняли свой профессиональный долг.

Из Москвы уходили снимать войну более семидесяти человек, а сегодня их четырнадцать. Самым молодым по восемьдесят лет, а самым пожилым — за девяносто.

В праздник хочется просто назвать их поименно и вспомнить, какими молодыми, по-военному красивыми и отчаянно оперативными были эти мужчины, которые целились своими объективами в войну, чтобы приблизить Победу.

До и после войны у них разные биографии, а в войну было много общего. На фронте они дружили как больше нигде и никогда. Работая в паре, они подстраховывали друг друга, чтобы оставшийся в живых мог доставить на «большую землю» отснятую пленку, но эта профессионально-служебная подстраховка включала и искренние, человеческие отношения.

Операторы были информированными участниками войны, вхожими на командные пункты всех уровней, даже к командующим фронтами, и посвященными в секрет-час наступления. Кинокорреспондентам полагался транспорт, и к ним часто пристраивались другие журналисты. Рабочий материал доставлялся в Москву с самыми привилегированными оказиями. Разумеется, в перечень операторских добродетелей стеснительность не входила. Некоторые командиры, бывало, возражали против их напористой нагловатости, но чаще их стара-

лись беречь, просили рисковать в меру и не лезть в самое пекло, но... Как воскликнула симпатичная жена одного из операторов-фронтовиков, с которым я беседовала: «Ой, этот легендарный чокнутый готов был сдохнуть за точку!» Похоже, что это общая черта военных операторов.

Точка съемки, ракурс, момент включения камеры и другие важные моменты творческого решения кадра выбирались в скоростном режиме. На войне это называлось «арифметикой», а сейчас фронтового оператора можно сравнить с компьютером. Непростой «арифметики» требовала камера «Аймо», которая стала главной героиней всех операторских мемуаров. Кассета вмещала всего тридцать метров — одну минуту экранного зрелища. Очень сложной была частая перезарядка в боевых условиях, сложным был, например, расчет времени полета бомбы и ее взрыва на земле — заснять всё на одной кассете не всегда удавалось. Помянутая добрыми словами «Аймо» заводилась вручную, почти как патефон, и работала безотказно. Очевидно, следует напомнить, что три с половиной миллиона метров кинолетописи складывались в основном из тридцатиметровых кусков пленки. Количество вложенного труда можно только вообразить.

Понятно, что фронтовой цейтнот не стимулировал художественный поиск, не говоря уже об изыске, но среди фронтовых операторов было много высокопрофессиональных и художественно одаренных людей, которые в принципе не могли снимать плохо. Именно поэтому наша память может в любой момент выдать на внутренний экран кадры военной кинохроники, ставшие классикой не только по эмоциональным причинам, но и по кинематографической выразительности. Примеры неисчислимы. Перед глазами мгновенно возникает и заснеженный суровый парад на Красной площади 7 ноября 1941 года, с которого солдаты и офицеры шли прямо на фронт, и увенчанный первым «Оскаром» «Разгром немецких войск под Москвой» (1942), и знамя над рейхстагом, и фашистские знамена, брошенные перед Мавзолеем, и динамичные события на рейде Севастополя, и глаза фронтовиков 41-го, и глаза солдат 45-го, и бесконечное множество других кадров.

Так уж сложилось к сегодняшнему дню, что основным, наиболее посещаемым экраном российских зрителей стал телевизионный. В дни памяти о Великой Отечественной войне и Победе по всем каналам демонстрируются кадры военной летописи, что, впрочем, случается круглогодично. Смею предположить, что фамилии фронтовых операторов, запечатлевших эти события, упоминаются не всегда. По этой и целому ряду других причин (в том числе сентиментальных) считаю возможным назвать зрителям имена четырнадцати последних московских могикан фронтовых съемок. Это (по алфавиту): **Теодор Захарьевич Бунимович, Иосиф Эммануилович Голомб, Павел Дмитриевич Касаткин, Анатолий Александрович Колошин, Аркадий Юлианович Левитан, Владислав Владиславович Микоша, Михаил Яковлевич Посельский, Дмитрий Георгиевич Рымарев, Анатолий Михайлович Рубанович, Алексей Георгиевич Семин, Борис Александрович Соколов, Владимир Эрнестович Томберг, Борис Варламович Шадронов, Константин Ильич Широнин.**

Алексей Семин

Тринадцать лет возглавлявший ЦСДФ **Алексей Георгиевич Семин,** заместитель председателя Комиссии ветеранов войны Союза кинематографистов и общественный глава операторов-фронтовиков, понял, что снятые ими кадры имели не только пропагандистскую и историческую ценность: *«Помню, что после приказа «Ни шагу назад!» я узнал о солдатах, которые не ушли с позиции на полотне железной дороги под боком у немцев. Мне так захотелось их снять, что я пополз по грязи, наплевал на немецкого снайпера и добрался до них. Там я услышал слова, от которых сердце забилось сильнее, чем от страха: «Ребята, к нам пришел кинооператор! Значит, мы теперь будем живыми всегда».*

В условиях, когда содержание важнее формы, лучшим считался технически качественный боевой материал. Первейшим операторским искусством было умение определить центр события и точку, с которой видно главное. *«Нас вообще-то ориентировали на съемки наступлений и побед,* — **рассказывает Андрей Семин.** — *Съемки наших бед и поражений не очень поощрялись, но был случай, когда у меня самого не было сил поднять камеру и снять то, что я увидел. Это было под Ржевом. Как сейчас, помню названия трех деревень, расположенных над болотистой впадиной: Тимофеевка, Галаховка и Дешевка. Вся эта «дешевка» обошлась нам в триста танков, и уйму народу уложили. Наши наступали активно, упорно, но неразумно — в лоб. А немцы устроили хитрую оборону с катающимися по глубокой траншее 75-миллиметровыми пушками и снарядами с вольфрамовым стержнем. Наши «КВ» горели, как спички...»*

Плохим материалом Семин считает инсценировку. Молодые парни из их группы однажды организовали эффектный кадр со взрывом и трупами, а старый мосфильмовский оператор Игорь Гелейн, разматывая пленку, с ухмылкой приговаривал: «Ага, вот и дымок появился, бикфордовский дымок, а сейчас у нас будет взрыв...» У деревенского человека Семина было физическое отвращение к рисовке, к позерству. Он ни разу не позволил снять себя для кино, считая это кощунством по отношению к солдатам. А портреты бойцов и командиров снимал тщательно, уважительно — так он объясняет смысл своей работы.

У всех военных операторов есть заветные воспоминания.

Бунимович и Касаткин чуть не прозевали исторический парад 7 ноября 1941 года, потому что Сталин перенес начало с десяти утра на восемь. Они грелись на Киевском вокзале, когда поняли, что произошло, но не случайно у слов «оператор» и «оперативность» один корень — они успели. Отснятые пленки смотрятся и волнуют до сих пор. Для Касаткина это были его первые военные кадры. Оба оператора, кстати, имеют самое непосредственное отношение к первому «Оскару», которым премирован фильм Копалина и Варламова «Разгром немецких войск под Москвой». Их материалы, снятые при обороне Москвы, вошли в фильм «Бой за высоту А», смонтированный Дзигой Вертовым. Бунимович дошел до Праги и Берлина, снимал полк «Нормандия — Неман» и встречу войск на Эльбе.

Теодор Бунимович. Апрель 1945 года

Павел Касаткин. Западная Украина. 1944. Фото фронтового оператора Николая Быкова, погибшего в 1945 году

Касаткин в первые дни войны был включен в киногруппу ПУРККА и снимал войну до 1945 года. Он внес в летопись восемь тысяч метров и загубил две камеры. Одна приняла на себя предназначавшийся для его головы осколок, а другая осталась в подбитом немцами самолете. Касаткина с парашютом вытолкнул погибший тогда стрелок-радист. Материал о житомирских партизанах в 1943 году вошел в картину Довженко «Битва за нашу Советскую Украину». Потом были Венгрия, Чехословакия и Победа. У Касаткина 35 боевых вылетов, 5 орденов и 15 медалей. А началась многотрудная киносудьба с того, что отец привез еще с первой, империалистической, войны проекционный аппаратик с кольцом кинопленки, потрясший воображение трехлетнего Павлика.

Иосиф Голомб. Май 1945 года

Голомб, закончивший в 1942-м ВГИК в Алма-Ате, на всю жизнь запомнил текст телеграммы из Госкино: «Всех окончивших, кроме женщин и больных, направить в Москву на ЦСДФ для направления во фронтовые группы кинохроники». Это было престижное распределение! Потом были Западный фронт, Гжатск, Вязьма, переброска на Северный флот, походы на катерах и тральщиках, бомбежка немецких подлодок. С ноября 1943-го Голомб снимал материал, вошедший в

фильм «Битва за Севастополь». Далее были бои в Европе, Болгария с медалью «За солдатскую храбрость», Румыния с орденом «За культуру и искусство», медали «За взятие Будапешта», «За победу над Германией». Самым пронзительным воспоминанием о войне осталось плавание по заминированному Черному морю из Одессы в Варну с десантом. Яркая луна, тишина, красота, и каждую минуту можно было уйти на корм рыбам...

Аркадий Левитан. Берлин. 3 мая 1945 года

Левитан был фронтовым кинокорреспондентом с первых дней войны в Молдавии до последних дней в Берлине. Там он снимал кадры для фильма Райзмана «Берлин». Но дорога до Берлина была трудной и долгой — через Ростов, Новороссийск, Керчь, Кавказ, Донбасс, Смоленск и заплатанный понтонный мост на Одере. Левитан очень волновался, когда снимал маршала Жукова на командном пункте. Маршал руководил сражением, был сосредоточен и строг, но киногруппу не прогнал. В пять утра началась потрясающая по зрелищности и звучности артподготовка из двухсот орудий, от которой содрогнулась земля, но передать на пленке всю мощь этой победной феерии не удалось из-за малой освещенности.

Левитан снимал бомбежки на Пе-2, выполнял задания по разведсъемке на переднем крае, изобретая фотоприспособления из подручных средств. Между прочим, долететь до Берлина он мог еще в 1941 году, когда зенитка повредила рулевое управление самолета и невозможно было повернуть к родному аэродрому. Но они все же вернулись потихоньку на закрылках и на «честном слове». Левитан и после войны снимал фильмы о войне — знаменитую «Катюшу» и «Его звали Федор».

Владимир Томберг. Берлин. Бранденбургские ворота. 3 мая 1945 года

Томберг слушал доклад Молотова в больнице, в малярийной трясучке. Его долго не пускали на фронт, потому что городу Горькому, ковавшему оружие для Победы, тоже были нужны операторы. Только в 1943-м его направили снимать боевую защиту Мурманского порта, куда приходили союзнические караваны. Потом он снимал бои на Карельском фронте, партизанский отряд, форсирование Буга, Вислы и Одера, уличные бои в Минске и немецкие бомбежки при свете висящих на парашютах магниевых светильников. В бою «местного значения» у солдата, бежавшего рядом с наехавшим на мину танком, оторвало ногу, а оператор получил ранение в голову. Через месяц Томберг уже снимал освобождение Польши, а потом и Германию. Не уходит из памяти пылающий Кюстрин, но все воспоминания отступают, когда перед внутренним взором предстает дом с эсэсовцами, на который направили новое советское оружие — фугасный огнемет. Томберг видел ад, хотя в визире события кажутся скорее виртуальными, чем реальными. Снимая в Берлине церемонию подписания Акта о безоговорочной капитуляции Германии, оператор еще не ощущал, что пришла Победа. Всю полноту чувств дал только голос Москвы в радиоприемнике.

Михаил Посельский, Борис Соколов. Померания. 1945

Посельский и Соколов были сокурсниками по ВГИКу, напарниками в своей маленькой съемочной группе из двух человек и друзьями на всю жизнь. Посельский сейчас лечится у сына в Америке, а Соколов рассказывает о нем больше, чем о себе. Посельский был на фронте с 1942 года, прошел Сталинград и Курскую дугу, а Соколов присоединился к нему на 1-м Белорусском фронте в 1944-м, и до Победы они не разлучались. Одними из первых вошли в Варшаву и снимали парад Войска Польского, уличные бои в Познани. Материалы вошли в спецвыпуски «От Вислы до Одера», «Прага — Варшава», «Померания». В Берлине напарники были включены в группу Райзмана и под его руководством

снимали кадры для фильма «Берлин» — наших солдат во дворе страшной тюрьмы Альт-Моабит, обгоревший труп двойника Гитлера, подписание капитуляции. В Москву операторы возвращались вместе со сводным полком фронта, сформированным для участия в Параде Победы. Но для них война не закончилась, потому что был еще Забайкальский фронт, съемки военных действий против Японии, Монголия, Большой Хинган, Желтое море. Соколов дошел до Великой Китайской стены, а Посельский снимал капитуляцию Японии на крейсере «Миссури».

Рымарев на третий день войны ушел с первой киногруппой на фронт, на Черноморское направление военных действий. Первые кадры снял в сухопутных боях на Ишуньских позициях. Героическую и трагическую оборону Севастополя он снимал от начала до конца. Материал, вошедший в отдельный спецвыпуск, навечно врезался в память и душу, но особенно — гибель крейсера «Червона Украiна». Что сделали с кораблем и моряками два десятка фашистских бомбардировщиков, можно не объяснять. Выгоревший крейсер несколько часов держался на плаву, а ночью затонул у Графской пристани.

Дмитрий Рымарев

Потом был Майкоп, где базировалась авиация Черноморского флота, и съемки с воздуха. Немецким кораблям, блокировавшим Севастополь, тоже кое-что перепадало от наших бомбардировщиков. С лета 1944-го Рымарев снимал Карельский фронт, форсирование Свири, бои за Будапешт на 2-м Украинском фронте, Дунайскую флотилию на 3-м Украинском. Из Вены его отозвали снимать первомайский парад в Москве. Перед отъездом на одной из улиц Вены профессиональный глаз Рымарева углядел через распахнутые двери трофейного склада коробки пленки «Агфаколор» с трехцветными этикетками, и, преодолевая запрет начальника трофейной команды, оператор привез коробку цветной пленки тогдашнему директору ЦСДФ Сергею Герасимову. Первомайский парад был снят в цвете. Не зря Рымарев занимался цветными экспериментами с 1937 года.

Легендарный Севастополь мы видели глазами Рымарева и Микоши.

Микоша, неутомимый кинохроникер 30-х, был не только фронтовым кинооператором и фотокорреспондентом, журналистом, спецкорром центральных газет. Он написал книги «С киноаппаратом в бою», «Рядом с солдатом», «Годы и страны». Снятые им кадры, запоминающиеся, пластически выразительные и эмоциональные, включали в свои фильмы известные режиссеры, в частности, Игорь Савченко воспроизводил композиции Микоши в игровом фильме «Третий удар». Микоша — один из тех документалистов, тех фронтовых операторов, чьи киноматериалы позволяют сделать вывод, что военная хроника внесла существенный вклад не только в историческую летопись, но и в художественный образ войны.

Владислав Микоша

Шадронов вошел в киногруппу Юго-Западного фронта в январе 1942 года. Он снимал бои на Сталинградском, Донском, Южном направлениях. Время было во всех отношениях жаркое — тяжелое положение под Сталинградом, жестокие бои в излучине Дона. Шадронов отправил в Москву пленку и ждал на аэродроме «Гумрак» самолет У-2, чтобы вернуться на фронт, но тут произошла встреча, изменившая его планы, специализацию и дислокацию. Неподалеку начальнику киногруппы Кузнецову учинял нагоняй незнакомый полковник авиации. Он считал, что операторы мало и плохо снимают действия летчиков, и требовал немедленно исправить положение. «Можешь?» — грозно спросил полковник. «Есть!» — ответил начальник киногруппы, и взгляд его обратился к Шадронову, который до того дня ни разу не снимал с воздуха. «Полетишь?» — спросил полковник. «Полечу», — ответил Шадронов. На него надели парашют,

Борис Шадронов

шлем, и он отправился, ступая дрожащими ногами, на место стрелка-радиста, ругая себя за дурость. Съемка удалась, и Шадронов стал воздушным оператором, участвовавшим в двадцати боевых вылетах. У него два боевых ордена и тридцать медалей. А полковника звали Василий Сталин.

Анатолий Рубанович

Рубанович стал фронтовым оператором в июле 1941 года. Работал в группе Романа Кармена, снимавшего фильм о летчиках Северо-Западного фронта, участвовал в боевых вылетах, снимал Черняховского, получившего тогда звание генерал-майора, снимал московский парад 7 ноября 1941 года. Позже работал в Китае, потом в Карелии. На 2-м Украинском фронте были отсняты сюжеты об освобождении Черновиц, Львова, Кишинева, Бухареста, Будапешта, часть которых вошла в фильм «Победа на Юге». Далее был Забайкальский фронт и сюжеты о пленении японского генерала Ямадо, о разоружении японской армии и об освобождении Харбина.

Константин Широнин. Северо-Западный фронт. 1943

Широнин снимал на Северо-Западном, 2-м Белорусском, 2-м Прибалтийском фронтах, снимал взятие Риги. Тяжелое ранение на Одере сделало его инвалидом войны. У него два ордена Отечественной войны — 1-й и 2-й степени.

Колошин категорически не хочет признавать свое военное прошлое героическим, потому что попал на фронт только зимой 1944 года. Он проходил службу в штурмовой авиации, летал на устрашавшем немцев грозном Ил-2, сделанном, по его мнению, из фанеры. Ироничный оператор рассказывал мне, как в первый раз раньше времени «отстрелял» кассету, а потом запутался в перезарядном мешке из-за невесомости при входе в пике и перегрузок на выходе. Однако первые кадры с панически разбегающимися по деревне фашистами получились выразительными. За штурвалом был замечательный летчик Герой Советского Союза Макаров, а Колошин сидел к нему, как и положено на месте стрелка, спиной. Когда в хвосте у них оказался какой-то самолет (опознавательные знаки анфас не видны), оператор вдумчиво доложил пилоту. «Так стреляй, твою...» — заорал пилот. Колошин стал беспорядочно палить, и неведомый самолет ушел. Среди военных кадров Колошина есть освобождение Чехословакии, взятие Моравской Остравы, Кракова.

Анатолий Колошин

Вот такова фронтовая работа живущих в Москве кинооператоров Великой Отечественной войны. Сожалею, что не смогла перечислить все их фильмы, ордена, медали и Государственные премии — этот перечень очень длинный. Они были храбрыми на войне и самоотверженно делали свое дело, хотя рядом постоянно ходила смерть. Стоит послушать Алексея Семина, чтобы понять, что выживали они просто чудом: *«Не могу объяснить, почему мне вдруг захотелось перепрыгнуть из одного окопа в другой, причем вперед, ближе к немецким танкам. Только приложил к глазам камеру, как услышал сзади грохот, а меня обсыпало землей. Оглянувшись, увидел, что ребят из того окопа, где я был, убило танковым снарядом. А какой «божий глас» заставил меня выпрыгнуть из полуторки и пойти смотреть дорогу? Когда я помахал шоферу рукой и машина тронулась, колесо, над которым я сидел, наехало на противотанковую мину, то есть если бы я был в кузове, от меня ничего не осталось бы».*

Семин не единожды спасал от смерти Владислава Микошу и Малика Каюмова, но свято, как и все они, чтящий фронтовую дружбу, не считает это заслугой, а списывает на судьбу и восхищается древним человеческим даром — интуицией: *«Дело было в Пруссии. В городе шли бои. Микоша, который всегда был не прочь покрасоваться, заявился к нам, сереньким гимнастерочкам-пилоточкам, в шикарной черной морской форме с офицерскими погонами и крабами. Мы зашли в*

здание, он начал снимать через разбитую витрину, а я остался у дверей на подстраховке. Вдруг слышу сзади: «Ух ты, фашистская гадина!» Я резко развернулся и чисто интуитивно ударил по дулу автомата, а то, что солдат принял Микошу за эсэсовца, понял потом. Пули изрешетили стену над моим товарищем, а он поворачивается и с улыбочкой спрашивает: «Чего это вы тут стреляете?» А с Маликом мы из-за чужой дурости оказались на минном поле между немцами и нашими. Малика ранило, я пытаюсь остановить кровь и оттащить его, а в это время наши пошли в атаку на нас, то есть на немцев за нами. Зрелище жуткое, и я понял, что мы погибли. Что делать? Спасла опять же интуиция — встал и со страшной силой заорал матом на наших. Они поняли и обошли... Когда мой сын, фронтовой оператор Виктор Семин с ОРТ, едет в Чечню, я прошу его без рассуждений подчиняться древнему инстинкту».

Мы знаем о полугласной, но широко известной установке советской пропаганды и командования на позитивные, жизнеутверждающие, вселяющие веру и надежду киноматериалы с фронтов, но параллельно шла работа по сбору подлинных кинодокументов, разоблачающих и осуждающих фашизм. Мы помним виселицы, трупы, рвы, рыдающих на пожарищах людей. Аркадий Левитан снимал кадры Катынской трагедии, Дмитрий Рымарев участвовал в десанте на оккупированную Керчь, чтобы зафиксировать кадры зверств фашистов в Крыму для Международного Красного Креста. Очень многие операторы внесли серьезный вклад в доказательную базу Нюрнбергского процесса. Какое впечатление производит эта глава кинолетописи, объяснять не надо, сила воздействия этих материалов известна. Но мне почему-то кажется, что при всем при том в них не было шокинга такой степени, какая отличает сегодняшнюю боевую чеченскую хронику. Речь идет не о содержании фактов, а о форме их подачи. Не думаю, что причина кроется в цветности. Просто в старых пленках есть чувство меры авторов, а не только директивное целомудрие и сдержанность, с которой наши летописцы вели темы киноистории большой войны. Может быть, нынешним операторам, подробно фиксирующим факты и детали бесчеловечности, стоит об этом напомнить.

Операторы Великой Отечественной говорят, что в самые опасные моменты они не успевали осознать и ощутить страх.

Теперь они стараются не осознавать страх перед старостью, и, как кажется со стороны, им это удается. Только операторские глаза устали. Шадронов смотрит через толстенные линзы, Бунимович почти совсем не видит, а у Рымарева не поднимаются натруженные веки.

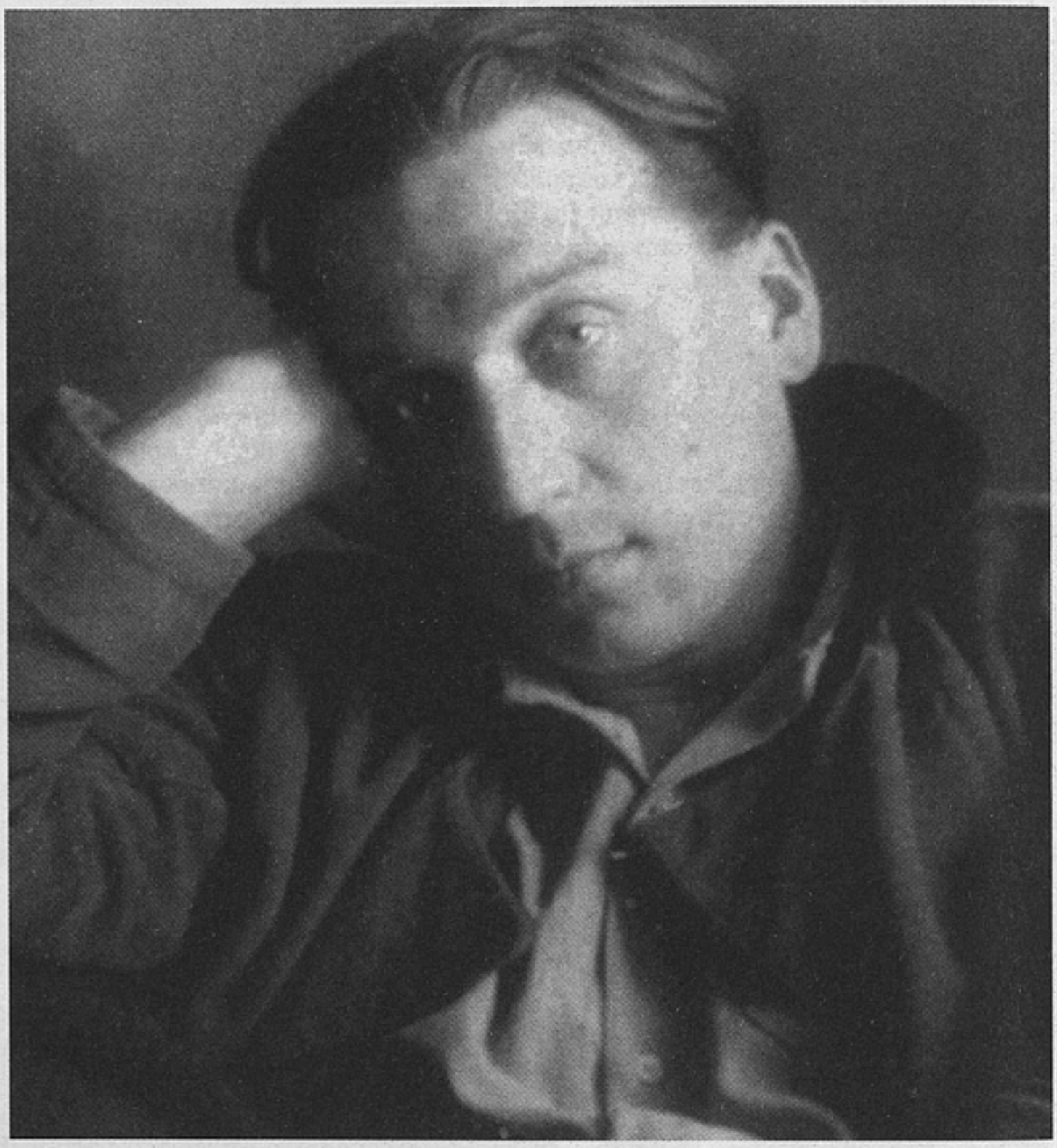
Но был в их жизни праздник, который они приближали как могли. День Победы.

Фронтовые операторы. Берлин. Утро 8 мая 1945 года

ИГОРЬ ГАВРИЛОВ

Светлый путь Михаила Названова

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ РАССКАЗ



М.Названов. 1939

Процесс становления творческой личности всегда интересен. Особенно когда речь идет о человеке необыкновенно яркой судьбы, таком, как Михаил Названов. Он, звезда театра и кино 40—60-х годов, прошел тернистый путь от ГУЛАГа до всенародной известности. В двадцать восемь лет это был уже сложившийся мастер, буквально ворвавшийся в кинематограф («Жди меня», «Иван Грозный»).

Начинал он во МХАТе, куда поступил в семнадцатилетнем возрасте в 1931 году. За три с половиной года сыграл пять небольших ролей. Но работал он бок о бок с выдающимися мастерами, участвовал в постановках К.Станиславского и В.Немировича-Данченко. А сам он, обладавший прекрасными природными данными — высоким ростом, уникальным голосом, безупречной музыкально-

---

В данной публикации использованы отрывки из воспоминаний, писем, оригиналы которых хранятся в личном архиве автора.

стью, — стал для Станиславского тем перспективным учеником, от лица которого и даже под той же фамилией Названов великий режиссер решил изложить свою теорию в книге «Работа актера над собой».

Но счастливая мхатовская жизнь оборвалась в один день.

Михаила Названова арестовали 30 апреля 1935 года. Об этом — его воспоминания, которые он начал писать за две недели до своей кончины в 1964 году.

«Последние дни апреля в театре было много работы — готовили к выпуску пьесу «Враги» Горького. Стояла ясная, солнечная, но холодная погода. 30-го числа, после репетиции, я зашел на Петровку, купил пару новых «скороходовских» ботинок.

Когда я пришел домой в Кривоарбатский переулок и отпер дверь, повернув ключ в английском замке, то тут же попал в объятия оперативника. Быстро и нагло он ощупал у меня карманы.

В передней я увидел еще двух чекистов. В углу сидела испуганная недоумевающая мать с домработницей Настей.

Обыск уже в полном разгаре. Чекисты в ярости от огромного количества архивов и писем. Письма все в конвертах, с заграничными штемпелями: отец много бывал за границей и писал почти ежедневно. Позвонили на Лубянку: как быть с письмами? Помню реплику главного:

— Ну, это в первый раз такое, а второй раз придем — все будет чисто.

У меня в комнате висели фотографии спектакля «Дни Турбиных», в котором я играл роль одного из кадетов в сцене «В гимназии». Хмелев, Добронравов и другие — все в форме белых офицеров.

— Почему это на стенке?

Вечером я был занят в спектакле «Хлеб» Киршона. Хотел позвонить — нельзя. Главный по моей подсказке позвонил в репертуарную контору, проверил, откуда отвечают — мол, не даю ли знать сообщникам, и туманно сказал, что я не буду на спектакле. Там поняли[1].

Меня кормили, собирали в дорогу. Я надел только что купленные «скороходовские» ботинки. Вещей никаких с собой брать не разрешили — принесут в передаче.

Вся эта гнусная процедура продолжалась часов шесть.

Мать и Настя провожали меня на лестнице, крестили. Настя плакала. Мать смотрела сухими глазами.

Меня посадили в черную «эмку», и мы покатили по предпраздничной Москве.

В Охотном ряду «эмка» с трудом протискивалась через толпу гуляющих. Вся эта суета, иллюминация, громкоговорители, марши, портреты анфас и в профиль дорогого и любимого — все это навсегда я возненавидел, и все праздничные и предпраздничные дни в Москве меня бьет дрожь, я взвинчен и раздражен.

На Лубянке повели по узким винтовым лестницам и переходам в какой-то предбанник. Там с меня сняли часы, запонки, галстук, ремень. Потом опять переходами и винтовыми лестницами вывели во двор. Большой каменный мешок с четырьмя корпусами внутренней тюрьмы. Было тихо. Виднелся клочок ночного неба с отблесками праздничных огней. Звуки свободной уличной толпы не доносились, хотя толпа была рядом. Стоял фургон — «черный ворон» с открытой задней дверью. И тут у меня защемило сердце.

До этого момента все было занятно: и обыск, и арест, и винтовые лестницы. Вроде как у графа Монте-Кристо. Но этот странный автомобиль с заведенным мотором и подрагивающей дверью — неужели сразу расстрел без суда и следствия?!

Вывели еще одного человека. При свете луны его бледное лицо показалось мне лицом представителя желтой расы. «Сингапур, Шанхай, курильщик опиума, торговец наркотиками», — подумал я.

---

[1] То, что там поняли, подтверждает «Распоряжение дирекции театра № 979», согласно которому «М.М.Названов отстранен от работы и исключен из штата МХАТ с 30 апреля 1935 года».

Город Ухта. 1938

Нас впихнули в узкую клетку. Захлопнули дверь с решеткой — и мы тронулись. Через решетку и заднее окно видны были улицы Москвы. Поехали по Петровке, свернули на Дмитровку. Часы на углу Каляевской показывали два часа ночи. Я разглядел попутчика. Обыкновенный молодой еврей. Шепотом спросил у него, куда нас везут. Он спокойно ответил: в Бутырку.

И вот «приемный покой» Бутырской тюрьмы. Кажется, он именовался вокзалом. Кафельный пол, очень напоминает баню. До утра мы остаемся здесь. Я укладываюсь в своем драповом пальто на пол и тут же засыпаю. Еврей (он оказался бухгалтером) сказал мне потом, что он был потрясен, как я мог заснуть в такую ночь да еще на полу.

Вся процедура оформления мало чем отличалась от приемного покоя больницы или санпропускника. На рассвете нас водворили в камеру, где уже находилось 186 человек заключенных. Номера камеры не помню. Утром всех выгоняли на поверку в круглый вестибюль, считали, загоняли в сортир, снова считали и загоняли обратно в камеру.

Было утро 1-го мая. Так же как и в больницу, в тюрьму нельзя попадать в субботу или под праздник. Впрочем, в этом и свое преимущество. За два дня я выслушал 186 исповедей и 186 советов. При всей моей неопытности и наивности мне стало ясно, что выхода из тюрьмы нет и что есть ли «дело» или нет, не важно — его пришьют.

На третий день утром вызвали на допрос. Женщина-следователь предъявила мне обвинение: две фразы из разговора за кулисами и во время пробной поездки в метро. Это было в начале апреля. Я вспомнил, кто был со мной во время поездки, и личность стукача стала вырисовываться.

Со следователем я разговаривал дерзко. Она усмехнулась.

— Да таких-то небось уж больше и не осталось!»

На этом рассказ — по словам Михаила Названова, «попытка описать неописуемое» — обрывается.

Итак, прошел май, потом июнь. В конце июля Названову объявили приговор: пять лет исправительно-трудовых лагерей по печально знаменитой статье 58.10 УК РСФСР.

Мать Михаила Названова Ольга Николаевна Бутомо-Названова была выдающейся камерной певицей (меццо-сопрано). Она окончила Петербургскую консерваторию у известного педагога Н.А.Ирецкой. Расцвет ее концертной деятельности приходился на 1918—1928 годы. Она пела в авторских программах

Рахманинова, Прокофьева, Гречанинова, выступала с сольными концертами во многих городах страны и за рубежом. Среди ее друзей и поклонников были пианист Генрих Нейгауз, писатель Леонид Леонов, режиссер Юрий Завадский. В 1932 году из-за болезни Ольга Николаевна оставила сцену, а в 1934-м потеряла мужа, М.К.Названова, крупного инженера-технолога.

Ольга Николаевна, все лето носившая сыну передачи, домашние котлеты и фрукты, не догадалась передать сапоги или валенки, и когда 6 сентября 1935 года его вместе с другими молодыми и здоровыми парнями погрузили в вагон поезда Москва — Котлас, он уехал в своем осеннем пальтишке и «скороходовских» штиблетах.

Куда везли, никто не знал. В пути при каждом удобном случае он отправлял матери открытку. Какая радость, писал он ей, после четырех месяцев заточения видеть яркое солнце, зелень травы и деревьев, дышать свежим воздухом! По этим скупым весточкам прослеживается маршрут: Брянский вокзал — Вятка — перевалочный пункт в Котласе, оттуда на пароходе вверх по реке Вычегде — до Усть-Выми.

Через месяц он сообщил свой почтовый адрес: Северный край, Коми область, город Чибью, Ухтпечлаг. Ухтпечлаг находился в бассейне рек Ухты и Печоры: лесоповал, лесосплав, добыча угля и нефти, строительство железной дороги Котлас — Воркута.

В.Ратушенко и М.Названов в спектакле «Гейша». 1937

Матери Михаил пишет, что занят на общих работах. Годы спустя он рассказывал, что работал на стройке железнодорожного участка Чибью — Воркута, в глухом лесу, более чем в двухстах километрах от какого-либо населенного пункта. Возил тачку, к которой был прикован цепью.

О чем еще он писал матери в те зимние месяцы? О том, что у них сильный мороз, но ему тепло: он ходит в бушлате, телогрейке, ватных штанах. Но вместе с тем просил выслать ему сапоги, кило риса, кило пшена, два кило сахара, соли, лука, оловянную ложку, карандаши и конверты. О невыносимых условиях жизни, недоедании писать было нельзя. Да и не хотел он расстраивать мать.

От матери не приходили ни письма, ни посылки. На Вычегде закрылась навигация, и сначала ждали открытия санного пути по рекам, потом — пока разберут завал почты в Усть-Выми.

М.Названов в роли графа Федерико в спектакле «Собака на сене» Лопе де Вега. 1940

Дни стояли короткие и пасмурные, в час дня было уже совсем темно. Работали в темноте до изнеможения. Он страшно исхудал и в кровь стер себе ноги, замотанные в портянки поверх изодранных носков. Ноги болели, раны гноились, ему казалось, что начинается гангрена. До ближайшего медпункта были сотни километров. Матери в письмах он писал, что на удивление бодр и здоров.

Только однажды, когда заключенных перегоняли на другой участок и сутки продержали в Чибью, Михаил на почте получил первую посылку от матери — с кирзовыми сапогами. А вечером в бараке он полтора часа стоял на коленях, припав ухом к еле слышному репродуктору, и слушал, затаив дыхание, мхатовскую постановку пьесы «Враги», в которой должен был участвовать.

Четыре месяца он, по его словам, вел «кочевнический образ жизни, с избытком обогащаясь житейским опытом». Не было ни газет, ни книг; от матери не пришло еще ни одного письма. Он превращался в «существо, живущее воспоминаниями». Он вспоминал о своем счастливом детстве, когда три года они жили в Европе, где мать выступала с концертами в Париже и Берлине. Потом вспоминал, как с отцом, работавшим в тресте «Северлес», побывал (ирония судьбы!) и в этих краях, в Коми. Но чаще всего вспоминал МХАТ и особенно встречу Нового 1935 года в компании с Качаловым, который дал ему добрые напутствия.

Но «надо было привыкать к этой суровой таежной тишине, где все чувства человеческие замерзают и люди замыкаются в себе от давящего однообразия леса. Надо перековываться на новые жизненные рельсы. Мхатовский период канул в вечность, и если выйду отсюда живым, то едва ли сохранятся творческие силы, чтобы работать в каком-либо театре».

Однако жизнь снова преподнесла сюрприз.

Известно, что в декабре 1935 года Севкрайисполком принял постановление о создании в крае сети новых театров.

25 января 1936 года Михаил Названов пишет матери: «У меня произошли перемены. 20 января я направлен на работу по специальности в театр-клуб им. Косолапкина в городе Чибью. Я сразу с головой ушел в работу и 21 января уже читал Маяковского «Мы не верим» на траурном вечере».

Чибью представлял собой тогда небольшой рабочий поселок, построенный заключенными в начале 20-х годов на левом берегу реки Ухты.

Клуб имени Косолапкина — бревенчатое здание, большой зал на пятьсот мест, просторная сцена без колосников с достаточно ярким освещением.

В труппе было всего двенадцать человек, из них профессиональных актеров только четверо. Они называли в шутку свой театр ЧХАТ, а свои постановки чхатовскими. Жили они общим шалманом в бараках. Отрабатывали, как положено, десятичасовой рабочий день. На премьеру отводилось сто рабочих часов, то есть около двух недель. Каждый спектакль шел два-три раза.

Названову поручили подготовить сцены из «Каменного гостя» к пушкинскому вечеру. «Всем знающим мою неопытность будет казаться нелепостью то, что я делаю и роли других исполнителей, и сам нахожу свежие краски в своей роли Лепорелло. Я и не думал, что столько хорошего запало в меня и четыре года во МХАТе даром не прошли». Он жадно хотел работать и показать себя профессиональным мхатовским актером.

В письмах сына Ольга Николаевна получала списки необходимых ему для работы вещей: грим, парики, аксессуары театральных костюмов, ноты, книги. Она точно выполняла все его заказы. Влезала в долги, бегала по ломбардам, продавала вещи. Иногда приходилось присылать одни и те же предметы по нескольку раз: воровство было страшным, крали даже простыни и шнурки из ботинок. «Здесь нельзя обрастать вещами, — писал Названов. — Сегодня ты с чемоданом, а завтра в чем есть. Нынче здесь, а завтра там».

Намеченный на 10 февраля пушкинский вечер пришлось отложить из-за морозов: ночью было 54 градуса, днем 35 с ужасным ветром.

Дебютировал Названов в пьесе «Бойцы» А.Софронова в день Красной Армии. На сцене было 12 градусов ниже нуля. После этого спектакля актеров премировали, а ему позволили обедать в вольной платной столовой при клубе.

В чхатовской труппе работал бывший вахтанговец Дмитрий Консовский[2], брат известного артиста Алексея Консовского. С ним Названов быстро нашел общий язык, и они дружно взялись насаждать театральную культуру — «бороться со штампами плохих актрис, испорченностью любителей и другими проявлениями дурного вкуса, помогая друг другу в тяжелой обстановке не идти по линии халтуры». Вахтанговец был способнее и опытнее. Есть пример, которому можно следовать. Оба они были предоставлены сами себе. «Полная самостоятельность необычайно развязала фантазию и мысль. Как ни странно, я проявляю себя гораздо смелее, чем на репетициях во МХАТе, вот что значит психическое состояние развязанности и свободы творчества», — писал Михаил.

«Наша молодость» и «Чудесный сплав» — два спектакля, которые они создали вместе. Про пьесу В.Киршона «Чудесный сплав» (ее репетировали во МХАТе весной прошлого, 1935, года) Немирович-Данченко сказал, что это одна из лучших комедий, которые он знает.

Но не прошло и двух месяцев, как Названов уже писал: «Полная свобода на репетициях, с одной стороны, прекрасна, так как в очень хорошем смысле творчески развязываешься, чувствуя свое превосходство над окружающими и ощущение творческой свободы, но, с другой стороны, ужасна, так как без критического глаза делаешь порой безобразные вещи. Полное отсутствие всякой творческой помощи и контроля над собственной актерской работой, а следовательно, угроза отсутствия роста. Все строить на самоконтроле и своем ухе нельзя, а авторитета нет».

Другим профессиональным чхатовцем был бывший артист театра «Березиль» Иосиф Иосифович Гирняк. Он тоже тосковал и вспоминал о своем театре. Рассказывал, как он вместе со своим другом актером А.М.Бучмой основывал и создавал этот театр. Для вахтанговца и молодого мхатовца он стал учителем. Через месяц его назначили художественным руководителем театра. Он поставил перед чхатовцами новую задачу: готовить танцевальные и музыкальные номера для концертов. Вот когда пригодились Михаилу годы, проведенные в музыкальном училище при Московской консерватории.

Тем временем пришла весна. Весна на севере особенная, с чудесными пастельными красками, с резкими переменами погоды даже на протяжении часа, днем солнечно, ночью мороз до двадцати градусов.

Чхатовцы стали выезжать на гастроли — на «промыслы», где заключенные неизменно принимали их хорошо, по-товарищески.

В апреле у них в театре появилась новая актриса — балерина, маленькая, хрупкая и болезненная. Так в жизнь Михаила вошла первая настоящая любовь. Звали ее Валя Ратушенко. Она была бывшей солисткой Тбилисского театра оперы и балета.

На первомайском концерте она танцевала этюд Шопена в красном хитоне со знаменем. Танцевала очаровательно, талантливо.

Когда Михаил познакомился с ней поближе, то увидел, что она наивна, доверчива, добра и прямодушна. Родственники, которые ее обожали, присылали ей посылку за посылкой, но она все и всем раздавала, а сама голодала. «С человечком этим я очень сдружился. Кроме того что это единственный талантливый человек и мастер в ЧХАТе, это человечески очаровательное существо и совершенно сломленное несчастьем физически и морально. Во мне расцвели опять все лучшие душевные свойства, которые завещал папа и которые черствели и отмирали, было, за полтора года моих скитаний».

Потом он написал матери, что учится танцевать.

Письмо от 15 мая 1936 года: «Готовим новый номер, по-моему, очень эффектный — «Гусарскую жженку». Наша новая балерина будет танцевать цыганку. Номер делаем так: при открытии занавеса я сижу за столом один, с бутылкой вина. Весь первый куплет пою на разных движениях, захмелевший. Затем выходит цыганка и танцует «молдаванец», в это время я сижу уже на столе. После ее

[2] В письмах из лагеря запрещалось упоминать фамилии и заключенных, и начальников. Все фамилии в данной статье установлены мною из косвенных источников.

М.Названов в роли Левицкого в спектакле «Павел Греков» Войтехова и Ленча. 1940

танца пою второй куплет, подтанцовывая с ней, и перехожу в безумно быстрый общий танец. Под конец фраза: «Губы, как кровь» — и уношу ее на руках за кулисы».

На реке Вычегде открылась навигация. Ольга Николаевна начала хлопотать и получила разрешение на свидание сроком на один месяц. Сын прислал подробные наставления насчет того, как вести себя в дороге, куда прятать деньги и так далее. Он просил, чтобы она надела свое лучшее платье: хотел видеть ее артисткой.

Она ехала долго, больше недели. В Чибью ее уже ждали. «Театральный се-

Сцена из спектакля «Нора» Г.Ибсена: в роли Хельмена — М.Названов, в роли Норы — О.Добровольская. 1940

зон» заканчивался — клуб закрывался на капитальный ремонт, но она все же смогла увидеть сына в двух спектаклях.

Ольгу Николаевну поместили в доме для вольнопоселенцев, и сыну разрешили жить вместе с матерью. «После полугодового кошмара в актерском шалмане какой отдых для мозгов и нервов!»

В это время начинались репетиции оперетты Сидни Джонса «Гейша», идея постановки которой принадлежала Вале Ратушенко.

Ставить «Гейшу» с чхатовским составом да еще в условиях капитального ремонта было непомерно трудным делом. Нужен был хороший хор, нужны были солисты.

Появление Ольги Николаевны оказалось как нельзя кстати. Она быстро вошла в курс дела, отобрала «крепостных девок» с подходящими голосами и начала с ними работать. В скором времени они уже хорошо пели, даже не зная нот. Сын с энтузиазмом помогал матери и сожалел, что сам слишком мало у нее учился.

Когда Ольга Николаевна уехала, Миша перебрался обратно в барак, устроился на своем старом топчане, прикрыв фланелькой облезлую стенку над головой, где по ночам «продолжалась борьба комаров с клопами за человеческое тело».

Мысленно он был вместе с матерью в Москве. Но ему надо было продолжать жить и работать здесь, в Чибью. Он нервничал и не мог войти в прежнюю колею. В его душе шла мучительная борьба авторитетов: с одной стороны, он мечтал воплощать мхатовские принципы, с другой — его увлекали новые формы, которые проповедовал Гирняк. Он не мог не соблюдать строгие профессиональные требования матери, а сам хотел следовать примеру Вали — полагаться только на талант и вдохновение.

Наступил 1937 год. Ремонт закончился, и театр Ухтпечлага НКВД вернулся в обновленное помещение. На сцене был сделан круг, углублена задняя стена, за которой воздвигли пристройку для декораций и актерских уборных.

Последние репетиции «Гейши» шли под непрерывный крик, порой под истерики и слезы. Постановка затягивалась по не зависящим от актеров причинам. Машина репрессий набирала обороты: одни бесследно исчезали, а на их место прибывали все новые и новые люди. Появился баритон и пианист, ученик К.Н.Игумнова. Из Ленинграда привезли молодую певицу на роль Мимозы-сан, но через неделю она куда-то пропала. От хора, созданного Ольгой Николаевной, осталось всего три певицы. Зато подобрался солидный оркестр из музыкантов Большого театра.

Наконец 19 января премьера «Гейши» состоялась. Она прошла с огромным успехом и для театра оказалась подлинным триумфом.

Удивительно высок был и уровень оформления спектакля и костюмов исполнителей. На сцене раскрывались два огромных ярких веера, около висячего мостика стоял чайный домик, сквозь прозрачный задник, на котором были нашиты цветы вишни, виднелся силуэт японского города. В третьем акте мостик убирался и ставилась маленькая пагода, на которой зажигались фонарики, а вдали светилась нежная голубизна моря.

Гейши были одеты в голубые, коричневые и бежевые кимоно, на ногах — белые японские чулки и деревянные колодки (все это было сделано по образцам подлинных японских костюмов, присланных Вале Ратушенко), на офицерах — белые брюки и синие двубортные пиджаки с золотыми нашивками и золотыми пуговицами, белые фуражки с британским львом.

Названов исполнял роль матроса Ферфакса.

Валя Ратушенко в первом акте танцевала танец матлот — синие брюки и белая матросская блуза с воротником, на голове белая шапочка американских матросов. В третьем акте она исполняла японский танец в дивном японском кимоно цвета цветущей вишни. Танец она учила во время гастролей по Японии у гейши, которая подарила ей свое кимоно.

Слух об ошеломляющем успехе «Гейши» быстро распространился по Ухтпечлагу. Чхатовцы не только повторяли спектакль у себя в клубе, но и возили его на гастроли по «промыслам». В марте приехал сам начальник управления специально для того, чтобы посмотреть оперетту. В общей сложности «Гейшу» сыграли восемь раз — рекордное число за всю историю этого театра.

Успех оперетты «Гейша» был большой победой Вали Ратушенко и как балетмейстера, и как балерины.

Михаил под влиянием этого успеха набрался смелости принять два важных решения. Во-первых, он послал письмо матери, написав: «Надеюсь, что ты, желая мне добра, с радостью примешь известие о том, что я вдали от тебя встретил человека, скрашивающего мое одинокое существование своим талантом и душой.

Думаю, что ты поймешь, что ласка и внимание для меня важнее всего, так как спасают от одичания и растущей замкнутости и ограниченности, которой больны здесь все одинокие, заброшенные, озлобленные люди, вроде несчастного вахтанговца.

Что же касается твоей боязни «связанности в будущем» и других материнских опасений, то они забавны при нашем положении футбольного мяча, который швыряется судьбой с ботинка на ботинок игроков».

Во-вторых, он принял решение полностью посвятить себя оперетте. «На сцене я здорово вырос и окреп, даже с лета, но наши темпы не позволяют проводить в жизнь мхатовские заветы, и я чувствую, что обрастаю штампами, но если это для меня непереносимо сознавать в драме, то спасительная оперетта тут меня выручит. Оперетта привлекает меня, потому что есть у кого учиться, потому что это для меня новый жанр, он дает мне возможность ничего не вспоминать и ни с чем не сравнивать».

Они с Валей подготовили два дуэта из «Холопки» и «Летучей мыши». Потом начали репетировать номера из «Сильвы», поставить оперетту целиком возможности не было.

Успех «Гейши» ознаменовал целый ряд удачных постановок труппы, в которых ведущие роли исполнял Михаил Названов, а танцевальные номера неизменно с блестящим мастерством ставила Валя Ратушенко:

23 февраля — «Слава» В.Гусева (Названов в роли Васи Мотылькова вместо уже сгинувшего Д.Консовского);

март — «Волки и овцы» А.Н.Островского (Названов в роли Мурзавецкого);

апрель — водевиль «Лев Гурыч Синичкин» Д.Т.Ленского (Названов в роли князя Ветринского);

май — «Банкир» А.Корнейчука (Названов в роли старого бухгалтера Ступы);

июнь — «Женитьба» Н.В.Гоголя (Названов в роли Кочкарева) и «Последние» М.Горького (Названов в роли Петра);

июль — «Чужой ребенок» В.Шкваркина (Названов в роли аджарца Юсуфа, исполняя которую «достиг характерной порывистости и овладел сильным акцентом», что принесло удивительный успех среди кавказцев на одном из «промыслов», где показывался этот спектакль);

август — «На всякого мудреца — довольно простоты» А.Н.Островского (Названов в роли Глумова «создал образ, лучший из всего, что когда-либо играл на сцене»).

Темпы работы были бешеные. «Слишком полнокровно сейчас ощущаю жизнь, чтобы сонно и лениво существовать подобно большинству мхатовской актерщины, к которой я когда-то принадлежал».

Летом клуб снова закрыли на ремонт. Решено было сделать колосники и углубить оркестровую яму. Дело в том, что состав труппы вырос настолько, что появилась возможность поставить даже оперу — «Травиату» или «Кармен». Прислали настоящего оперного дирижера из Большого театра, сопрано из Мариинского театра с сильным и красивым голосом, а также меццо-сопрано из оперного театра имени Станиславского, где осенью 1936 года певица исполняла партию Кармен. Ждали также драматического тенора, который год назад приехал из Милана, где пять лет пел первые партии — Хозе и Канио. Но он почему-то застрял по пути, кажется, в Княжьем Погосте. Возможно, его перехватил какой-нибудь другой конкурирующий лагерный клуб.

В начале августа приступили к новой постановке — комедии Карло Гольдони «Забавный случай». Названову дали роль французского поручика Де ла Котри. Он хотел совершенствоваться в жанре оперетты, а худрук подсовывал ему этот суррогат.

Из-за этого у Михаила возник серьезный конфликт с Гирняком. «Сколько можно играть этого Гольдони? — кричал он. — У меня от этой изящной пьесы такое ощущение, будто съел несоленого супа — пресно и пусто в желудке!»

Чтобы сдобрить постановку, режиссер решил ввести продолжительные музыкальные антракты из произведений композиторов XVIII века (Генделя, Скарлатти, Перголези, Гретри, Монсиньи) в исполнении вновь прибывших профессиональных оркестрантов.

Все эти претензии на утонченность выглядели нелепо в грубых условиях той жизни.

Но все эти эти переживания показались такими мелкими и незначительными, когда в начале сентября из Москвы пришло сообщение: Ольга Николаевна Бутомо-Названова приговорена к трем годам ссылки и отправлена в город Фрунзе.

Наступила тусклая осень с дождями и собачьим холодом. По привычке он писал матери письма, адресуя их: «Фрунзе. До востребования». Его письма шли

к ней полтора-два месяца, ее ответы к нему — столько же времени. Он уже не помнил, о чем он ей писал и на какие вопросы мать ему отвечает. Как он говорил, «будто я играю перед совершенно пустым залом, в полной темноте».

И далее: «Представляю, как трудно тебе привыкнуть сразу и к темным пустынным улицам, и к экзотическим верблюдам, и к прочим бытовым новшествам. Я, когда меня беспокоят климатические или бытовые неприятности, вроде грязи или темноты, почти не обращаю на них внимания, так как по-епиходовски «привык и даже улыбаюсь».

Кроме унылого ощущения, что между ним и матерью теперь образовалась огромная пропасть не только в смысле географической дистанции, но неизвестности и неопределенности, Названова охватило холодное осознание того, что с потерей отчего дома и утратой всех связей с Москвой (кроме матери, ему никто из его бывших друзей по МХАТу не писал) у него уже нет надежды не только вернуться в город, где так беспечно прошли его отрочество и юность, но вообще снова обрести культурную театральную среду.

«Мне очень трудно сейчас бороться с тоской, сосущей меня основательно. Только и забываюсь иногда на репетициях, да и то мешает быть непосредственным никчемное, но невеселое сравнение с понятиями и требованиями настоящего театра. Зачем я столько видел и слышал в искусстве за свои двадцать четыре года! Как это мешает мне работать здесь и будет мешать в провинции!»

1 января 1938 года обитатели Чибью пришли в городской театр, чтобы увидеть премьеру — трагедию Фридриха Шиллера «Коварство и любовь», в которой Названов выступил в роли Фердинанда. Для него это была новая победа: «Фердинанд — предел мечтаний всех молодых актеров всех поколений. У нас это вообще первая встреча с такой классикой. Это роль, которую можно осилить только в идеальном состоянии души и тела. Обстановка же в театре нервная, отношения обострены: спектакль делался в клубных темпах и условиях, разнобойные и штампованные партнеры — и все это в такой страстной пьесе чувств и мыслей. Только наш чудодей портной, как всегда, был на высоте. На мне был белый с голубым и золотой отделкой мундир, черные лакированные ботфорты со шпорами, стальная шпага с серебряной ручкой, треуголка и плащ, белые в начале и черные в финале, а седой парик умело завит и зашпилен заботливой рукой Вали.

М.Названов в роли Кавалера в спектакле «Хозяйка гостиницы» К.Гольдони. 1940

В сцене ареста мне удалось зацепить самый настоящий темперамент. Но на финал пороха не хватило: эти сцены требуют детальнейшей работы над внутренней линией с хорошим мхатовским педагогом. В защиту себе скажу: при всей моей фантазии и условности театральных возрастов любить сорокачетырехлетнюю холодную и бездушную Луизу заставить вряд ли смог бы и Станиславский».

Начались лихорадочные репетиции «Кармен». Вместе с новым оркестровым концертмейстером к ним приехали еще два скрипача и валторнист из Большого театра. Певица, исполнявшая роль Кармен, была внешне хороша: высокая, красивая, хотя немолодая, но зато сценически грамотная и способная. Хозе, увы, был мал ростом и актерски следовал итальянским принципам прошлого века: «звучок, звучок!» и поменьше «игры», но пел он отлично.

Премьера состоялась 12 февраля. Для Михаила двойной праздник: ему исполнилось двадцать четыре года и он пел свою первую оперную партию — партию Цуниги.

Как прошла эта премьера и как он пел, неизвестно. Более месяца он молчит, не пишет ни одного письма. Только в конце марта он посылает короткую весточку бабушке в Ленинград, в ней фраза: «У меня большое горе».

Мать в своих письмах спрашивала о премьере, ее как певицу, естественно, очень интересовал оперный дебют сына, и к тому же «Кармен» была одной из любимейших ее опер.

«Кармен» я любил, как и ты, — наконец ответил сын, — но музыка у меня всегда очень сильно и чувствительно ассоциируется с хорошими и дурными моментами, и теперь я ее возненавидел, так как наша премьера связана у меня с большим потрясением».

Какое потрясение? В чем горе?

Позднее появляются скупые строчки: «Вали нет».

Как и многие, Валя Ратушенко просто исчезла[3].

Но вот признание самого Названова (пять лет спустя): «Ночью меня душил кошмар. Снилось мне кладбище, могилы, трупы. И расстрел Вали Ратушенко».

Пришла весна. Река Ухта разлилась так, что до театра приходилось добираться на лодках.

[3] Известно, что в 1934—1938 годах число жертв массовых расстрелов, приводимых в исполнение по заключению расстрельных комиссий НКВД, составило 100—200 тысяч человек, особенно много в Ухтпечлаге — Чибью, Княжий Погост и других (см. «Справочник по ГУЛАГу». М., 1991, ч. 1, с. 213).

Сцена из спектакля «Гейша». 1937

«Теперь, когда нет балетмейстера, — писал Михаил, — у меня совершенно пропал интерес к оперетте. И так как исчез единственный для меня авторитет и настоящий художник и мастер в своей области искусства, огонек к театру вообще погас. До дна испит источник моей жизнеспособности, и мне трудно работать на сцене и поддерживать настроение, необходимое для творчества».

Что бы ни случилось, а надо работать. Репертуар, выбранный худруком, Михаилу не нравился. Отношения обострялись. Машинально и равнодушно отрабатывал Названов следующие одна за другой роли:

Зарецкий в «Евгении Онегине» (от этой роли «со спокойным сердцем отказался бы, потому что никогда эту оперу не любил»);

Канчано в «Самодурах» ненавистного ему Гольдони;

Лещинский в «Как закалялась сталь»;

Незнамов в «Без вины виноватые», пьесе, которую «я терпеть не могу и совсем бы в ней не играл, даже маленькой роли, не только слезливого Незнамова»;

Паратов в «Бесприданнице», в его любимой пьесе, от которой хотел отказаться, «принимая во внимание, что чхатовская «примадонна» не может ни пережить, ни даже изобразить те чувства, которыми дышит Лариса, потому что даже в ранней молодости не знала этих чувств, хотя бы приблизительно».

Но не было во всех этих спектаклях «запала и увлечения, как во время постановки «Гейши». Да и вообще из стен театра исчез тот аромат студийной работы, со всей присущей ей наивностью, молодостью и оптимизмом».

Осенью 1938 года состав труппы вырос до ста человек. Был введен новый режим. Актерам запретили ходить в своей одежде (правда, это не распространялось на нижнее белье). Было разрешено снимать с личного счета всего двадцать пять рублей и посылать только два письма в месяц.

Театр перешел на самоокупаемость, увеличилось число премьер и число повторов в месяц. Оперные постановки больше не ставились. Возобновить «Гейшу» и «Сильву» не позволили.

К празднику 7 ноября 1938 года подготовили большой эстрадный концерт. К тому времени появилось множество джазовых музыкантов, саксофонистов и ударников. В этом пошлом представлении Названов петь и танцевать отказался, пришлось выступить в качестве конферансье.

Уходил в прошлое 1938 год — «самый несчастливый, выдержанно несчастливый от начала до конца» год в его жизни.

«Я совершенно один и с каждым днем все глубже и глубже ухожу в себя. Мне трудно и обидно убеждаться в жуткой правде своего скепсиса. Только ис-

Сцена из спектакля «Хозяйка гостиницы» К.Гольдони в постановке Театра Ухтлага. 1940

кусство дает заряд и делает человеком. Люди же, большие, взрослые люди не перестают мучить и обманывать себя и друг друга. Во МХАТе это завуалировано хорошим тоном, а здесь обнажено во всей своей неприглядности».

Названов был одинок. Больше не было отчего дома. Мать далеко-далеко, где-то в чужом городе. Погибла любимая. Погиб друг. Никто для него уже не являлся авторитетом. Он разочаровался во всех театральных теориях и системах.

Он понимал, что надо полагаться только на самого себя, на свои собственные силы и ресурсы. И то, что он пережил за эти три года, никуда не ушло. Всё — в нем. Он волен распоряжаться этим, как хочет.

Но что ему было делать с этой новой для него свободой?

12 марта 1944 года во время съемок «Ивана Грозного» в Алма-Ате Названов писал Ольге Викландт, что у него состоялся откровенный разговор с великим украинским актером А.М.Бучмой.

«Вот жизнь какие штуки выкамаривает! Пока мы с ним пили чай, завязался у нас интереснейший разговор, которого я давно ждал, но не решался сам заводить.

Бучма — старый близкий друг моего северного худрука — Иосифа Иосифовича Гирняка. Они основоположники знаменитого украинского театра «Березиль», ныне существующего под названием Театр Шевченко в Харькове, ученики и соратники крупнейшего и ярчайшего режиссера современности Леся Курбаса. Худрук мой, как бы мы с ним ни ругались и ни враждовали, все-таки крупнейшее явление в моей жизни. Пять лет я проработал с ним изо дня в день, почти не расставаясь. На его глазах и под его руководством и влиянием я сделался настоящим актером, с ним связана лучшая творческая пора моей актерской жизни (1936—1938), когда формировался и рос во мне художник.

На меня, воспитанника скопческой мхатовской простоты, он оказал огромное влияние, привив мне вкус к сценической форме.

Я уж не говорю о том, что с ним я сыграл сорок-пятьдесят пьес, среди которых были мои лучшие роли. Он, я и покойный Дмитрий Консовский в первые годы, то есть в 1936—1938, — это лучшее и неповторимое творческое содружество, какое было в моей жизни. Я уж не говорю о том, что человечески пережито и переговорено с этим человеком столько и таких вещей, которые не забываются.

От него и его жены, прекраснейшей актрисы, я и слышал без конца о Бучме. Много раз у меня чесался язык заговорить с Бучмой о них, но по целому ряду соображений я не считал это удобным. И вот сегодня случайно он сам рассказал мне, как он, Бучма, играл много лет маркиза в «Трактирщице» (коронная его роль) и потом кавалера с чудесной, по его словам, актрисой Добровольской. Рассказал мне трюки, очень тепло говорил об этом времени (это было еще в «Березиле»). Я почувствовал, что это и есть самое сокровенное в душе народного артиста СССР, и не утерпел, чтобы не показать фотографию моего спектакля «Хозяйка»[4], с его бывшей партнершей в роли Мирандолины и ее мужем в роли маркиза. Он обомлел. Я был поражен шуткой судьбы, которая соединила под одной крышей крупнейшего актера Союза и меня, сопляка, которые оба с одной актрисой играли кавалера. И пошло, и пошло. И договорились до таких глубин сердца! О, как сложна и таинственна человеческая психика!..

С грустью и болью вспоминал я о том ушедшем навсегда времени, когда был романтиком-идеалистом в театре, когда верил и претворял в жизнь какие-то благородные и искренние вещи без пустозвонства, цинизма и апатии.

А то, что я прошел через горнило всяческих испытаний, в конечном счете полезно и необходимо».

16 апреля 1939 года Названов был освобожден. Но ехать ему было некуда. Он остался в Чибью, который к тому времени был переименован в поселок Ухта, и проработал в том же театре еще один год.

Окончание следует

---

[4] Пьеса Карло Гольдони «Трактирщица» шла на сцене МХАТа под названием «Хозяйка гостиницы».

Тото, мой отец

Режиссер Ренато Сальватори и Тото на съемках фильма «Голубка»

Как истинный неаполитанец Тото был очень суеверен. Например, он до такой степени боялся чисел 13 и 18, что если в поезде ему доставалось место под одним из этих номеров, он вообще отказывался от поездки. И уж, конечно, не принимал никаких важных решений по вторникам и пятницам. Кроме того, он как чумы боялся черных кошек, хотя очень любил животных. Заметив кошку темного цвета, он сразу обращался в бегство, так толком и не рассмотрев, черная ли она.

Не считая этих, так сказать, «классических суеверий», папа еще очень боялся сглаза. В народе считается, что первым делом надо установить, кто его посылает, тогда есть шанс уберечься. И здесь Тото был непревзойденным виртуозом. Во-первых, он был свято убежден, что колдуна выдает форма глаз с опущенными углами. Другим, не менее настораживающим отличительным признаком он считал загнутый книзу нос. А если сам человек да еще с таким носом и глазами был к тому же льстивым, скользким, излишне подобострастным, со слащавой улыбкой, в его злонамеренности можно было не сомневаться. Но, установив колдуна, надо было его обезвредить, и на этот случай у папы был разработан поистине макиавеллиевский план защиты, который почти всегда срабатывал, во всяком случае, в его воображении.

«Ведь по сути дела колдун, — говорил он, — это просто бедный, завистливый человек, которому не повезло в жизни и который срывает зло на других. Но он опасен, и от него надо защищаться. А как? Во-первых, ни в коем случае не раздражать его, вести себя с ним крайне вежливо и учтиво. Он косо на вас смотрит? А вы ответьте ему улыбкой. Он говорит вам какую-то дерзость? А вы скажите: «Друг мой, вы мне очень симпатичны, чем могу быть вам полезен?»

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2000, № 4.

Я знаю, это трудно, но что поделаешь: на войне как на войне. И конечно, следует избегать любых непосредственных контактов: даже рукопожатие может быть опасным».

Кроме подобных предрассудков у папы был целый ряд мелких причуд, в которых тоже проявлялись неожиданные стороны его характера. Например, он сам себе чистил башмаки, считая бестактным поручать эту работу прислуге. «Чистить чужую обувь унизительно. А вдруг она плохо пахнет?» Только в одном случае он отступал от этого правила — когда ездил в Неаполь. Живя в Риме, отец скучал по своему родному городу: в неудержимом порыве он мог вдруг сесть в машину и уехать туда ночью. Приблизительно раз в два месяца Тото встречался в Неаполе с пожилым чистильщиком обуви, потерявшим в аварии ногу, бывшим «шуша» и, возможно, бывшим приятелем его детских игр. И вот отец пользовался услугами старого приятеля и платил ему за работу две тысячи лир. По тем временам, то есть в 50-е годы, это была астрономическая сумма. Как-то папа был занят на съемках и не приезжал в Неаполь месяца четыре. Когда же он вновь навестил своего друга чистильщика и дал ему традиционные две тысячи лир, тот с упреком сказал: «Ваша светлость, простите великодушно, но вы должны мне еще две тысячи лир. Вы мой постоянный источник дохода, и я на него рассчитываю. Если вы на какое-то время лишаете меня моей заработной платы, то должны мне ее потом возместить». Тото несколько опешил, а затем, улыбнувшись, сказал: «Ты прав, друг мой. Я допустил оплошность и прошу меня извинить». Отдав бедняку еще две тысячи лир, он пообещал, что отныне у того никогда не будет перебоев в заработной плате. Тото на собственном опыте знал, что такое бедность, еще в детстве пережил все связанные с ней унижения и потому хорошо понимал неимущих, сочувствовал им, а главное, всегда был с ними внимателен и щепетилен. Например, у нас в доме был заведен такой порядок, что сначала обедала прислуга, а уж потом мы. «Иначе они могут подумать, — объяснял отец, — что доедают наши объедки». С шофером у него вообще были совершенно особенные отношения, отец очень доверял его художественному вкусу. Написав новое стихотворение, Тото сначала читал его шоферу и спрашивал, что тот думает. Карло был человеком откровенным, и если ему что-то не нравилось, то он так прямо и говорил. Папа очень ценил его искренность и, услышав одобрительный отзыв Карло, безбоязненно читал стихотворение остальным.

Отдельные папины чудачества были следствием его инфантильности, которую он сохранил на всю жизнь. Одним из таких бзиков была привычка держать грим, белила, помаду и карандаш для глаз в одной и той же видавшей виды старой жестяной коробке, может быть, даже из-под конфет, с которой он не расставался с первого дня своей работы в театре. Однажды мама, наводя порядок в доме, почистила и злополучную коробку, даже не подозревая, к какому светопреставлению это приведет. Я до сих пор помню совершенно убитый папин голос: «Что ты наделала? Зачем ты трогала мои вещи? Разве ты не понимаешь, что в этой коробке вся моя жизнь? А потом склонился над крышкой и принялся пачкать ее пудрой и помадой, пытаясь вернуть ей прежний вид. В тот момент он показался нам с мамой ребенком, который пытается починить сломанную игрушку. Он и в самом деле был и остался ребенком, бедным, беспризорным мальчишкой из района Санита, который всегда жил в его душе и в его искусстве.

Другим папиным чудачеством были его отношения с его святым покровителем Антонием. Это была любовь-ненависть. Главным и постоянным поводом для недовольства был тот факт, что святой «подстроил» его именины 13 июня — число, как мы знаем, для папы проклятое. «В месяце столько дней», — ворчал он, обиженно насупившись, — почему мне должен был выпасть именно этот?» Но когда Тото было что-то нужно, он обязательно обращался за помощью к святому Антонию. Папа держал его изображение в спальне и, если у него возникали проблемы, молился ему. Причем он до такой степени верил в могущество своего небесного тезки, что если то, о чем он просил, не получалось, папа страшно обижался и не мог удержаться от упреков. «Прости меня, святой Антоний, но на этот раз ты плохо себя вел», — шептал он святому и в наказание отворачивал его изображение к стене. — Так не поступают с верными, преданными тебе друзьями». Однако размолвки Тото с его покровителем продолжались

недолго. Папа скоро смягчался, раскаивался и, чувствуя себя грешником, смущенно бормотал: «Дорогой святой Антоний, прости, если я тебя обидел. Не будем больше говорить об этом, просто ты явишь мне свою милость в другой раз».

Новая жизнь Тото благодаря Франке и моей любви протекала счастливо и спокойно вплоть до 1957 года, когда произошла трагедия, навсегда перевернувшая его жизнь.

В 1957 году мой отец, уже в течение нескольких лет не выходивший на сцену, решил вернуться в театр. Как всегда, руководила им истинная страсть. Кино принесло ему славу и деньги, но не смогло целиком заполнить его жизнь. Поэтому он вступил в переговоры с импресарио Ремиджо Паоне и вместе с ним подготовил ревю Нелии и Мандини «Невзирая на».

Я видела, с каким воодушевлением мой отец готовился к выходу на сцену. Это было так заразительно, что и я, затаив дыхание, стала ждать поднятия занавеса. Не знаю почему, но когда я увидела его в тесном костюмчике и в цилиндре, он показался мне таким маленьким и одиноким на огромной сцене, что у меня возникло безумное желание взять его за руку и увести домой, подальше от огней рампы.

Наверное, это был миг растерянности, которую заглушил гром оваций восторженных и благодарных зрителей, вновь заполучивших «своего» Тото. Овации длились минут десять, и все это время отец стоял неподвижно, глаза его сияли, а руки нервно теребили поля шляпы. Я чувствовала его безмерную радость. Во время спектакля меня не оставляла тревога и странная ревность к работе отца, которая неизбежно отнимала его у меня.

Успех ревю был ошеломляющим, и гастроли тоже проходили триумфально, когда из Флоренции мне позвонила встревоженная Франка: отец неважно себя чувствовал, хотя и продолжал каждый вечер играть спектакли как ни в чем не бывало.

Я сразу же поехала к нему и поняла, что он нуждается в медицинской помощи. Но он даже слушать меня не стал, доказав мне еще раз, что театр — подлинный властелин его жизни, божество, которому он должен все принести в жертву. Мысль о том, что он может приостановить спектакли и подвести своих коллег, была для Тото недопустима. Поэтому он ухитрялся на сцене скрывать свое плохое самочувствие.

К несчастью, в Милане его здоровье стало ухудшаться. Острая форма инфлюэнцы, давшей осложнение на легкие, вынудила его лечь в постель. Но уже через два-три дня, ослабевший от антибиотиков, он во что бы то ни стало решил вернуться на сцену.

Ему приходилось отдавать массу сил и энергии, чтобы играть в таком состоянии, он возвращался в гримерную мокрый от ледяного пота. И все же продолжал работать. В Палермо, где он пародировал Гасмана в роли Отелло, у него появилось чувство, что вокруг него медленно гаснут огни. В полной темноте он продолжал развлекать публику, но когда занавес опустился, нервы его не выдержали. Он на ощупь добрался до кулис и, разломив надвое деревянную шпагу, которую держал в руке, воскликнул: «Я ничего не вижу, я больше ничего не вижу».

Неблагодарная судьба лишила Тото зрения. Еще в юности он практически перестал видеть правым глазом, и теперь, когда ослеп второй глаз, отец стал совершенно беспомощен.

Из Палермо мы ехали в наш родной город на пароходе, потому что Тото ненавидел самолеты и ничто в мире не могло заставать его подняться на борт. Тем, кто советовал ему лететь, он с отрешенным видом отвечал: «Я не знаю, что это такое — самолет, для меня такого изобретения не существует».

Я вспоминаю эту поездку, как кошмар. Франка и я от нервного напряжения потеряли дар речи, а папа все вдыхал морской воздух, стоя на палубе и размышляя о том, что самого моря он больше уже никогда не увидит.

Известные римские окулисты приложили немало труда, чтобы поставить точный диагноз. Изо дня в день мой отец совершал мучительные визиты, делал инъекции новейших препаратов и даже решился на единовременное удаление четырех зубов, чтобы исключить подозрение, что они были причиной инфекции зрительного нерва. Для него, ненавидевшего врачей и медицину, все это

было настоящей мукой, но он переносил ее без жалоб, надеясь хотя бы частично вернуть зрение.

Наконец был поставлен заслуживающий доверия диагноз: мой отец страдал геморрагией сетчатки, возникшей от легочного вируса, попавшего в глаз. Так объясняли врачи, не скрывая от нас серьезности положения. Кровотечение и в самом деле наносило непоправимый вред сетчатке, и возможность вернуть отцу зрение практически была равна нулю. Он отдавал себе в этом отчет, но продолжал подвергать себя всевозможным процедурам, мощным и бесполезным.

В этот период он по многу часов проводил, запершись у себя в кабинете и опустив шторы. Стоя за дверью, я страдала вместе с ним и благодаря почти телепатической связи, которая установилась между нами, читала его мысли. Папа страдал оттого, что не мог видеть те самые красивые вещи, которые так ценил в жизни, и еще он боялся бездеятельного будущего: ведь несмотря на то, что за его плечами был долгий трудовой путь, Тото был небогат. Его беспредельная щедрость, его любовь к роскоши поглощали большую часть заработков, а крупного наследства, на которое можно было бы рассчитывать, не предвиделось. Но чаще всего он думал о работе. Сцена была самой большой страстью, смыслом жизни, радостью, которая должна была продолжаться до последнего вздоха. Даже в темноте.

Для Тото жизнь и работа были неразделимы, а его творческая натура переживала тяжелый удар. Он не мог больше делать жизненных наблюдений, чтобы затем рассказать о них в юмористических сценках. Его поэзия рождалась при виде красивой женщины, ребенка, пейзажа, то есть образов, которые отныне стали для него лишь воспоминанием. Правда, оставались чувства, но одних чувств было недостаточно, чтобы ощущать себя живым и работоспособным. Я понимала, какой глубины отчаяние пытался он скрыть за слабой улыбкой, и не находила слов, чтобы утешить его. После нескольких месяцев бездействия и подавленности здоровье отца несколько улучшилось, и он воспрянул духом. Ему удавалось даже посмотреть телевизор, приближая глаза к самому экрану, правда, и тогда изображение оставалось туманным. И еще. В темноте он начал угадывать лица дорогих ему людей. Улучшения были минимальными, но этого было достаточно, чтобы он уже начал выходить в сопровождении Франки или меня. Когда он обнаруживал, что находится неподалеку от подъезда дома, он настаивал на том, чтобы ему позволили самостоятельно войти. Ему даже удавалось довольно быстрым шагом преодолеть расстояние до лифта. Эти маленькие победы над болезнью положительно влияли на его моральное состояние, потому что поддерживали в нем надежду выздороветь и вернуться к работе.

Как только папа почувствовал себя лучше, он задумал совершить поездку в Ниццу и Монте-Карло, стараясь всеми возможными способами доказать себе и другим, что он не инвалид.

Наконец после череды надежд и разочарований врачи позволили ему вернуться к работе, и жизнь началась сначала.

В 1958 году отец снялся в нескольких фильмах, среди которых «Тото, Пепино и фанатички», «Закон есть закон» и «Обыкновенные незнакомцы». Он приезжал на съемочную площадку в обычных для него черных очках и в ожидании первого удара хлопушки держался в стороне, собираясь с силами. Затем он досконально изучал пространство, на котором предстояло действовать. Он слушал, сконцентрировав все внимание и фиксируя в уме предметы, находившиеся на съемочной площадке. Я же чувствовала, как сжимается мое сердце. Однако как только начиналась съемка, боль и тревога исчезали. Его магическое искусство завораживало всех, появлялось ощущение, что за минуту до этого он просто-напросто нас всех разыграл, прикинувшись слепым. Когда отец снимал очки, оказывалось, что у него поразительно живые глаза, да и двигаться ему удавалось с необыкновенной непринужденностью. Он сновал между мебелью, не задевая ее, перепрыгивал через электрические кабели, не спотыкаясь, выделывал виртуозные пируэты, как расшалившийся ребенок, или, говоря словами Феллини, как «фантастический маленький робот».

Непостижимо, но его почти полная слепота делала его мимику богаче, а его комизм беззащитнее. Я помню, как однажды на съемках фильма Корбуччи, он играл в эпизоде с Энцо Турко, который, чтобы подсказать ему направление дви-

Тото

жения, крикнул: «Анто, я здесь!» Тото сориентировался с поразительной быстротой и ринулся к партнеру, выкинув вперед руки, как будто действительно его видел. Он был феноменален, и люди, находившиеся на съемочной площадке, растроганные и испытавшие радость от его мастерства, кусали губы и закрывали лица руками, словно не веря, что их любимец слеп.

Я держалась в стороне, в который уже раз потрясенная личностью отца, и думала о том, что поступила правильно, отказавшись от карьеры актрисы. Впрочем, он тоже всегда был против этого. Я никогда не смогла бы выдержать сравнения с ним. Хотя надо сказать, что сам Тото принадлежал к числу артистов, открытых после смерти, а при жизни подвергавшихся жесточайшей критике, причем нередко тех же журналистов, что сегодня его восхваляют. Его комизм называли «грубым», его фильмы относили к «серии Б», и эти оценки его глубоко ранили. Отец заставлял меня читать все, что о нем писали; когда критика была негативной, он бледнел и замыкался в себе.

В годы максимально напряженного труда Тото снялся в нескольких фильмах, которые сам лапидарно называл «дрянью», но было бы несправедливо отрицать то, что даже в лентах низкого качества он оставался великим комиком.

Сегодня это общеизвестный факт, а в те годы фильмы с его участием нравились только зрителю, но зато так нравились, что продюсеры прозвали Тото «курицей, несущей золотые яйца» и нещадно эксплуатировали его. Достаточно вспомнить, что «Фифа и арена», малозначительный фильм, «шутка», как говорил папа, в 1947 году, когда билет в кинотеатрах первого экрана стоил сто пятьдесят лир, принес около миллиарда чистого дохода.

В конце 50-х годов Тото трудился еще более напряженно, потому что к его обычным тратам добавились налоги с четырехсот миллионов лир — результат безграмотно заключенного контракта одним бездарным специалистом по торговому праву. Мой отец добился рассрочки для погашения этой суммы, но, чтобы выплатить ее, он все равно должен был работать без передышки. Он радовался самым скромным заработкам и утверждал, что деньги нужны «маленькие, проклятые и сразу». Он нуждался в больших суммах, потому что, несмотря на материальные затруднения, не хотел отказываться от своего жизненного стиля. Он жил с Франкой в роскоши, он фактически содержал меня и моих детей и был щедр к каждому, кто к нему обращался. В швейцарской кипами лежали письма от людей, попавших в беду, и отец всегда принимал в них участие. Часто можно

было видеть, как от подъезда отъезжает его машина, груженная игрушками, лекарствами, одеждой для семей, которым папа решил помочь.

Много денег пришлось истратить и на строительство приюта для бездомных собак. Тото прочитал историю о женщине, которая приютила в собственном сарае около двадцати бедных животных. Однажды ночью она понесла им еду, освещая себе дорогу свечой, споткнулась и сгорела заживо. Судьба этой несчастной женщины глубоко взволновала отца, и он решил взять на себя заботу о ее собаках, которые могли бы просто погибнуть. Благодаря ему «сиротки», так он называл собак, зажили полноценной, счастливой жизнью. Он часто навещал их, чтобы «они не чувствовали себя покинутыми». Собаки встречали его с необыкновенной радостью, а он, чтобы не испортить костюм, прежде чем войти к ним, надевал сверху нечто вроде рубахи, называвшейся «спецодеждой», что позволяло ему обмениваться нежностями со своими подопечными без особого ущерба для одежды. Для одного пса, попавшего под машину и потерявшего обе задние лапы, Тото заказал специальные протезы, снабженные колесиками, которые позволяли тому довольно ловко передвигаться.

В те годы, омраченные гнетущим кошмаром слепоты, я чувствовала свою особую близость с отцом, который тоже беспокоился обо мне. Больше всего он опасался моих возможных новых любовных увлечений и новых разочарований. Он уже не позволял себе вторгаться в мою жизнь, как в детстве, он был сдержан и старательно избегал вопросов, которые могли бы меня смутить. Вместе с тем он вел себя, как надежный покровитель. Когда в минуты нежности он клал мою голову себе на плечо и гладил по волосам, мне казалось, что вернулось детство и я снова слышу его голос: «Лилиана, моя маленькая принцесса, помни, что рядом с твоим папой ничего дурного с тобой не случится».

Иногда папа приходил ко мне обедать и встречался с мамой. Они вели себя, как добрые друзья, но часто погружались в странное молчание, исполненное глубокого смысла. Я смотрела на них и всякий раз заново переживала их развод, спрашивала себя, как сложилась бы наша жизнь, если бы мы все были вместе. Ответ был простым: если бы мы были вместе, мы были бы счастливы и легче переносили обрушившиеся на нас невзгоды.

Будучи уже не в состоянии писать, отец приучил себя начитывать стихи на магнитофон. Часто, вернувшись домой, я слышала его голос. Некоторые его стихи были прекрасны, он посвящал их Франке и своей нежной любви, но мне кажется, в них не было того поэтического совершенства, которым отличалась его поэзия, вдохновленная Дианой.

Поэзии и кинематографу еще удавалось увлечь его, вернуть ему, хотя бы частично, радость жизни. Он мечтал довести свое мастерство до совершенства и доказать критикам, что его талант — это не вздор. И такой случай представился в 1966 году, когда Пьер Паоло Пазолини предложил Тото роль в фильме «Птицы большие и малые» в паре с Нинетто Даволи. Тото испытал огромное удовлетворение от того, что именно на него пал выбор самого известного интеллектуала своего времени. Только одно омрачало его радость: общеизвестный факт, что режиссер гомосексуалист. В этом вопросе отец был человеком своей эпохи со всеми ее предрассудками. Однако, преодолев первоначальное замешательство, он все-таки согласился встретиться с Пазолини, книги и фильмы которого приводили его в восхищение. Пьер Паоло появился в нашем доме вместе с Нинетто, на котором были джинсы и спортивные тапочки. Отец едва различал, как одеты гости, а я опрометчиво описала ему их, заметив, правда, что молодежь теперь одевается на американский манер. Но этого было достаточно, чтобы он завелся и бросился в наступление: с его точки зрения, каждый, кто носил джинсы, был оборванцем. Вот в такой накаленной атмосфере начался мучительный разговор, и только когда они перешли к будущему фильму, случилось чудо. Мой отец высоко оценил замысел режиссера, назвав его великолепным, и согласился подписать контракт.

Когда гости ушли, папа начал расхваливать Пазолини, а о Даволи не сказал ни слова. Мысль о том, что в его дом явился человек, одетый, как грузчик, не давала ему покоя, и он надумал как следует вычистить кресло, на котором сидел актер, бормоча: «Неизвестно, сколько микробов принес этот парень на своей заднице».

Однако позднее, уже во время съемок фильма, он проникся такой симпатией к Нинетто, что даже смирился с его внешним видом. Взаимопонимание между Пазолини и Тото было абсолютным, хотя, будучи людьми застенчивыми, они так и не перешли на «ты». «Этот человек выше всех, он — поэт», — говорил отец о Пазолини с беспредельным уважением и восхищением. Он чувствовал, что в некотором смысле Пьер Паоло открыл его, потому что как режиссер смог понять и выразить в нюансах и тончайших переходах состояний суть его искусства и его личности.

«У Тото два полюса: с одной стороны, он — Пульчинелла, развинченная, податливая марионетка, с другой — хороший человек, добропорядочный неаполитанец, реалистический и достоверный, — говорил Пазолини. — Тото-марионетка немыслим вне его сущности добропорядочного люмпена, простодушного неаполитанца».

Такие тонкие наблюдения доставляли огромное удовольствие моему отцу, который чувствовал, что его поняли и приняли. Фильм имел огромный успех, и критики наконец-то признали в Тото великого артиста.

Он весь светился, он был счастлив когда снова начал работать с Пазолини и Нинетто — в новелле фильма «Ведьмы». Они уже стали друзьями, соратниками, работающими в едином творческом порыве. Правда, режиссера слегка смущало то, что Даволи не мог удержаться от смеха, когда видел Тото. «Это происходит потому, что Тото для меня персонифицированный комизм», — объяснял Нинетто, который в ту пору был совсем мальчишкой. Пазолини пытался воспитывать Даволи, требовал проявлять больше уважения, но мой отец протестовал: «Нинетто прав, пусть смеется. Мне совсем не обидно, я рад, что веселю его».

Мой отец был очень расположен к молодым актерам и делал все, чтобы вселить в них веру в самих себя. Я помню, в какой восторг он пришел от одной из первых картин Альберто Сорди «Американец в Риме» «У этого комика большое будущее, — прозорливо сказал он. — Если ему удалось рассмешить меня, то уж зрителю он определенно понравится».

Тото интуитивно почувствовал и талант Софии Лорен, с которой играл в «Блеске и нищете». В то время когда все превозносили красоту блистательной дебютантки, он заметил ее темперамент и предсказал, что она станет знаменитой.

«Я бы хотел увидеть ее в драматической роли, может быть, в роли Филумены Мартурано», — пророчески сказал он. И в самом деле наибольшего успеха София добилась в кинематографической версии комедии Эдуардо Де Филиппо. Это были годы, когда отец еще мог видеть нас и мог жить в контакте с реальностью. К сожалению, годы давно ушедшие.

«Птицы большие и малые» принесли ему профессиональное удовлетворение, и на какое-то время темнота, в которую он был погружен, показалась не такой гнетущей. И снова в его душе ожили мечты и неосуществимые желания.

Несмотря на возраст и болезнь, отец сохранил необычайную молодость души и способность мечтать, доставшуюся ему в наследство от детства. Тото часто рассказывал о том, как, будучи ребенком и живя в убогой лачуге, он мечтал о далеких путешествиях и необыкновенных приключениях, убегая таким образом от печального зрелища нищеты.

За отвратительными черными стеклами очков Тото мечтал. Его первое неосуществленное желание было связано с работой: он мечтал сняться у Феллини.

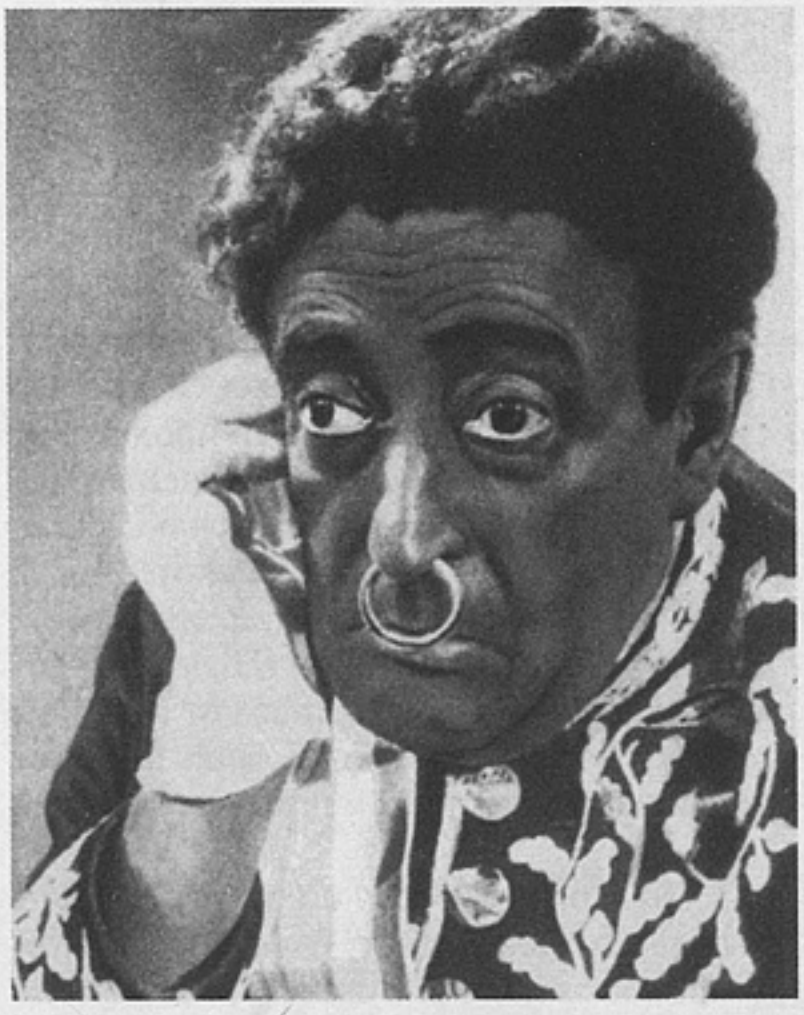
Они познакомились в самом начале журналистской карьеры будущего прославленного режиссера. Федерико Феллини брал интервью у отца в Театре Юлия Цезаря в Риме, робея от вида столь важного господина. «Я ничего ему толком не рассказывал, — вспоминал папа, — в основном кружил вокруг того, что любил в те годы больше всего на свете. В общем-то, это были две вещи: женщины и деньги. И все же Феллини сумел написать интересную статью, хотя многое присочинил. Когда статья была опубликована, он снова пришел в театр, чтобы дать мне прочитать ее, и заодно подарил один из своих рисунков. Это была карикатура на меня, которая мне очень понравилась.

С тех пор Феллини для меня человек, не похожий на других, в нем есть нечто большее — чувство поэзии и великая способность понимать людей».

Позднее, когда Федерико стал известным режиссером, Тото с ностальгией вспоминал ту давнюю их встречу и огорчался, что она не привела к творческо-

му содружеству. В действительности же Феллини всегда восхищался личностью моего отца и написал об этом в книге «Делать фильм» в свойственной ему манере: «Удивление, которое вызывал Тото, было похоже на чувство, какое испытывают дети, когда видят что-то необыкновенное, какие-нибудь из ряда вон выходящие превращения или фантастических животных — жирафа, пеликана, ленивца. К этому примешивалась еще и радостная признательность за то, что он прямо у тебя на глазах превращал невероятное, необычное, сказочное в нечто материализованное, реально, живое»[1].

Несмотря на эти прекрасные слова, Феллини никогда не делал моему отцу каких-либо конкретных предложений, а отец, со своей стороны, был слишком горд, чтобы просить. «Мне никогда не приходило в голову придумывать какие-то сюжетные ходы, чтобы оправдать появление Тото, потому что ни в каких сюжетах Тото не нуждался. Да разве нужны были какие-то сюжеты, истории человеку, у которого все они уже написаны на лице. Не надо забывать, что Тото — особое явление природы, кошка, летучая мышь, нечто законченное и цельное, такое, как есть, изменить его нельзя; самое большое, что мы можем, — это запечатлеть его на пленке»[2].



«Тото-мошенник»

Так думал Феллини, но когда ему случилось подменить Росселлини, заболевшего во время съемок финальных эпизодов новеллы «Где свобода?», папа был невероятно счастлив. Под руководством Феллини он сыграл всего лишь один эпизод, в котором кусал своего партнера за ухо. И поскольку режиссер называл его князем, Тото, чтобы продемонстрировать Феллини свое восхищение, сказал: «Вы можете называть меня Антонио», — одарив привилегией, которая выпадала не многим.

Феллини считал, что удостоился «высокой чести», и вспоминал глаза Тото, которые в тот момент «излучали нежность, как у каменного старика».

Много лет спустя, когда Тото уже потерял зрение, они снова встретились, на этот раз в доме режиссера. Он пришел в сопровождении Франки Фальдини и, пожимая руку Федерико, воскликнул: «Сколько времени прошло с первой нашей встречи! Вы теперь стали режиссерище».

Фильм, который они могли бы снять вместе, так и остался неосуществленной мечтой отца и, конечно же, нереализованной возможностью для обоих художников.

Еще отец мечтал восстановить в правах комедию дель арте и выступить в паре с Пеппино Де Филиппо. Возможно, возвратилась бы молодость, когда в Неаполе вместе с Титиной и Эдуардо он играл устаревшие и отжившие свои сюжеты, оживляя их импровизированными репликами. Идея повторить этот опыт родилась тогда, когда Тото и Пеппино снимались в своих самых популярных фильмах фактически без сценариев.

«Мы выворачивались наизнанку, как говорят на театральном жаргоне, — рассказывал папа. — В жанре экспромта работать могли только мы. И это было истинное, ни с чем не сравнимое наслаждение. Даже съемочная группа нередко

---

[1] Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984, с. 137 (*перевод Ф.Двин*).

[2] Там же, с. 138.

заходилась от хохота. Театральный спектакль, поставленный на тех же принципах, мог бы принести огромный успех и быть наслаждением и для зрителей, и для артистов».

И чтобы почувствовать себя свободным и вольным человеком, Тото строил самые дерзкие планы, неосуществимые в его положении. «Прежде чем умереть, я бы хотел попробовать себя в цирке, — говорил он. — Как же это, наверное, замечательно идти по кругу арены в веселом хороводе клоунов, слонов, обезьян, гимнастов. Да, я точно знаю, мне бы это понравилось».

Любовь к представлению во всех его формах питала его жизнь и придавала сил. Но, как я уже писала, большое значение для моего отца имела и семья.

Порой, в редкие моменты упадка духа он жаловался: «Я мечтал не об одном ребенке, а о пятерых. Тогда в старости я был бы счастливым патриархом, сидел бы во главе длинного стола, по обе стороны которого были бы мои дети и дети моих детей. Ах, как это было бы прекрасно! Смотреть на них, слушать их, радовать подарками и ощущать свое продолжение. Как же мне этого не хватает!»

Возможно, иногда за черными очками Тото плакал, но слезы его были невидимы для окружающих. В наших молчаливых диалогах, когда мы таинственным образом мыслили и чувствовали в унисон, он старался быть спокойным. И с улыбкой доверял мне еще одну свою мечту. Он хотел сняться в немом фильме, потому что «настоящему актеру, — объяснял он, — как и настоящему влюбленному, не нужны слова».

Несмотря на хандру, которая была его верной спутницей в последний период жизни, папа не оставлял своих увлечений. Он купил, например, великолепную яхту «Алькор», чтобы наслаждаться морем, его простором и волей. Ему очень нравилось управлять ею: одевшись в куртку из голубого хлопка, он иногда вставал к штурвалу. В его карьере «морского волка» был один изъян: он не любил длинных переходов. «Яхта — это изумительно, но из соображений безопасности я предпочитаю не терять из виду берег», — смеясь, повторял он.

И действительно, в Ниццу он отправился на машине, а яхта шла параллельным курсом по морю. Это было какое-то безумие, но он находил это совершенно нормальным и удивлялся, когда видел, как удивляются другие.

В эти годы у него было мало радостей и, как всегда, главной оставалась работа. Только когда он играл, к нему возвращалось его лицо, и он, словно по волшебству, становился молодым и задорным.

Помню, как снимался эпизод в больнице для одного фильма, в котором также был занят Альдо Фабрици. Тото уложили на больничную койку, на которой он выдал целый каскад смешных гэгов, развеселив всю съемочную группу. В такие мгновения папа чувствовал себя счастливым, потому что видел, что его творческое вдохновение находит отклик в публике, в любой публике, что его мастерство живо и совершенно. Вообще-то он даже на съемочной площадке старался воссоздать атмосферу сцены. Он очень тосковал по ней и часто, когда хотел выразить свое удовлетворение, говорил: «Как я счастлив. Мне кажется, я побывал в театре».

Близким другом отца был Нино Таранто, с которым Тото познакомился в молодости, когда сам делал первые шаги на сцене. Впервые отец увидел игру этого чудо-ребенка в маленьком театрике Неаполя и сразу же угадал в нем большой талант. Он убедил Нино продолжить избранный путь. Впоследствии их дружба была очень тесной, хотя встречались они редко. Когда Нино приезжал в Рим, они обсуждали тысячи вопросов и иногда часами предавались разговорам. Вместе они снялись в нескольких фильмах, но Таранто сохранил по отношению к отцу нечто вроде почтительного страха, который не позволял ему обращаться к нему на «ты». «Ты не можешь перейти на «ты», наверное, потому что я тебе неприятен?» — подкалывал его отец.

Нино пытался объяснить: «Вы для меня стоите так высоко, как Эдуардо. Как вы могли подумать, что неприятны мне? Напротив, вы мне так нравитесь, что если бы я был женщиной, я бы сходил по вам с ума!»

В 1962 году они снимались в фильме «Тото мошенник», в котором Таранто в некоторых эпизодах появлялся в женском платье. И однажды он так вошел в роль, что с триумфом ворвался в гримерную отца и объявил: «Ваша светлость, вот теперь, в женском платье, я чувствую, что готов сказать вам «ты»!» «Э, нет! —

запротестовал отец. — Как мужик ты был еще ничего себе, но как баба ты чистая дура. Предпочитаю сохранять дистанцию».

Его юмор обладал сокрушительной силой и поддерживал его до самого конца, согревая своим теплом тех, кто оказывался с ним рядом. Когда я слышала, как он рассказывал многочисленные байки из своей жизни, в которых нежность и колкая ирония соединялись каким-то поразительным образом, я снова видела в нем веселого пересмешника из моего детства и думала о том, что Тото действительно бессмертен.

Вместе с тем усталость, которую я стала замечать в нем, на протяжении нескольких месяцев усилилась, вызывая тревогу у меня и у мамы. Иногда во время своих визитов папа впадал в странное оцепенение, которое нас очень беспокоило. «Простите меня, я задремал, ничего страшного», — говорил он потом, словно стряхивая с себя эту скованность, но ему не удавалось нас убедить. Нас также беспокоили появившаяся у него привычка массировать грудь и его левая рука, словно немеющая от боли. «Тото, что с тобой? Тебе плохо?» — спросила его мама как-то вечером. «Если ты думаешь, что меня беспокоит сердце, ты ошибаешься, — отрезал он. — Я чувствую себя немного потрепанным, это верно, но в конце концов, уверяю тебя, я лучше иного молодца».

Его слова понемногу успокаивали нас, но затем вновь возвращались сомнения. Отец изменился, он был подавлен тревогой, в которой не хотел нам признаваться. Иногда меня поражала его задумчивость, замкнутость — в такие моменты он напоминал мне взъерошенную раненую птицу. Думаю, оценивая ситуацию, он был безжалостен к себе. Ему исполнилось шестьдесят девять лет, он устал, был слеп и жил с женщиной, которая была значительно моложе его и которой он сломал жизнь. Отец решил во что бы то ни стало избавить Франку от печального зрелища неумолимой, безжалостной старости и поэтому не стал оформлять брак. Слухи об их призрачной свадьбе, теоретически якобы состоявшейся в 1954 году в Швейцарии, беспочвенны. Отец сам распускал их, чтобы избежать сплетен, шуток и кривотолков, неизбежных в те годы, когда сожительство еще считалось тяжким грехом. И в его сердце женой всегда оставалась Диана, единственная женщина, которая действительно знала его, все его хорошие и дурные стороны. Чувство к Франке тоже было глубоким и искренним, но для нее Тото сохранил самые трудные стороны своего характера. Радости и горести, пережитые вместе, объединяли моих родителей почти против их воли, и папа, предчувствовавший скорый конец, мечтал восстановить их прежние отношения.

Однажды вечером, когда мы втроем сидели за столом, неожиданно он повернулся к маме и спросил ее: «Готова ли ты стать сиделкой при больном и слепом старике?»

Вопрос повис в тишине. Мама пристально, с недоверием заглянула папе в глаза, как будто он мог видеть ее, и прошептала со слезами в голосе: «Тото, ну, что ты такое говоришь? Я была бы счастлива ухаживать за тобой, но у тебя есть Франка, и мне нет места в твоей жизни». Затем она закрыла лицо руками и застыла в трепетном ожидании, как влюбленная девушка. Вмиг забылись ошибки, обиды, исчезли горькие воспоминания, и мои родители остались вдвоем, друг против друга.

Папа заговорил первым, робко улыбнувшись, чтобы скрыть напряжение. «Готовься к роли сиделки, — воскликнул он. — О Франке я позабочусь, я не могу заставлять ее жертвовать своей молодостью».

На этом разговор завершился. Не было ни обещаний, ни твердых планов, но я отчетливо поняла, что папа решил осуществить свою давнюю мечту — иметь настоящую семью. Он хотел состариться тихо, рядом со мной и моими детьми, рядом с женой, которую никогда не забывал.

К сожалению, моим родителям не хватило времени, чтобы соединиться. Они сказали друг другу «до свидания» 10 апреля 1967 года, за пять дней до папиной смерти. В тот вечер он ужинал у меня, разговаривал с нами, шутил с внуками. Провел полчаса в своем обычном кресле, направился к лифту в сопровождении внуков, которые спорили за право нести его шляпу. Однако у лифта он остановился, затем неожиданно резво повернулся и пошел обратно, к маме, которая стояла в дверях. Он шел решительно, на лице была широкая улыбка, черные очки. Мне он показался призраком пылкого влюбленного из далекого прошло-

го. «Диана, дай мне поцеловать твои ямочки», — пробормотал он, целуя маму в щеки, а она в растерянности положила ему руки на плечи, будто хотела обнять.

Диана представить себе не могла, что этот поцелуй будет последним, но что-то внутри словно подсказывало ей не ездить во Флоренцию, куда она собиралась, и она стала откладывать поездку. Я успокоила ее, уговорила, объясняя этот ностальгический порыв папиным желанием вернуться в семью.

В тот период на душе у меня было спокойно, потому что впервые после моих чудовищных отношений с Джанни Буффарди я была влюблена. Человек, который с бесконечным терпением преодолевал мое сопротивление и нежелание заводить новый роман, был Серджо Антиколи, ставший впоследствии моим вторым мужем. Когда мы познакомились, он был женат, хотя и ждал развода, поэтому начало нашей истории было мучительным. Мы встречались тайно, так как мне не хотелось огорчать отца. С его-то представлениями он, конечно же, осудил бы нашу связь, которую до поры нельзя было узаконить. Я призналась только Франке и не знаю, рассказала ли она об этом отцу. Но даже если он что-нибудь знал, то искусно скрывал это, следуя своему правилу не встревать в мою жизнь.

Любовь Серджо уже окрепла, когда свалилось несчастье, и только благодаря его чувству мне удалось справиться с горем. В противном случае не знаю, смогла бы я примириться со смертью отца. Вместе с ним ушел весь мой мир. Чтобы выжить, я, руководствуясь инстинктом самосохранения, на протяжении многих лет старалась вычеркнуть из памяти последние часы жизни моего отца. Еще и сегодня, хотя прошло столько лет, мои воспоминания омрачены непереносимым горем и не имеют ясных очертаний.

Тото почувствовал себя плохо 14 апреля 1967 года во время съемок фильма «Отец семьи». Уже был снят первый эпизод сценария — «похороны», когда он понял, что у него нет сил выйти на съемочную площадку. Его беспокоили сильные боли в желудке, и он чувствовал смертельную слабость. Франка позвонила мне, и я бросилась к ним, чтобы своими глазами увидеть отца. Он лежал в кровати, немного успокоенный врачом, приветливо кивнул, почувствовав мое присутствие. Только что ушел врач, диагностировав легкое желудочное недомогание. Но я почему-то не поверила и была подавлена дурным предчувствием. Мой отец, прикованный к постели, впервые показался мне таким далеким от всего и даже от меня. Особенно меня потрясло его безразличие, когда шофер принес ему пробный экземпляр его самой известной песни «Уровень». Он так беспокоился об этом диске, а теперь оттолкнул пластинку усталым жестом: «Не хочу слушать. Не сейчас».

Я все размышляла об этом эпизоде, когда позвонила Франка и сказала, что состояние Тото ухудшается. Волнение, охватившее меня, было столь сильным, что я впервые обратилась за помощью к Серджо и попросила его сопровождать меня в дом отца. От страха и тревоги ноги не слушались меня, и без Серджо я просто не смогла бы идти. Уже начала закрадываться мысль о возможной утрате, отнимая последние силы.

Увидев папу снова, я поняла, что страхи имели основание. Бледный, он лежал в полузабытьи, иногда начинал беспорядочно двигаться, дышал с трудом.

Серджо поспешил пригласить кардиолога, который диагностировал острую сердечную недостаточность, состояние, обычно предшествующее инфаркту. Врач велел немедленно доставить кислородную подушку и выписал всевозможные препараты, чтобы предотвратить ухудшение, но было поздно. Вскоре случился инфаркт, буквально разорвавший отцу сердце. Я видела, как он страдал, как боролся и, наконец, как желал смерти. Он вырвал из вены иглу, он сорвал с лица кислородную маску, бормоча: «Да оставьте же меня в покое».

В его глазах я прочитала нежелание принимать лекарства и страх перед страданием, который преследовал его с детских лет. Я наклонилась к нему с материнской нежностью и услышала его последние слова: «Я просто римский католик».

Смерть Тото взволновала всю страну. Но не визиты и не телеграммы самых значительных людей государства и известных личностей потрясли меня, а несметное количество простых людей. Гроб несли на своих плечах рабочие «Чинечитты», те самые, которые не могли удержаться от хохота на съемках его филь-

мов. В тот день плакали все, не сдерживая слез, потому что Тото был для всех верным другом, спутником жизни и вообще великим добрым человеком.

Отпевание проходило в Риме, и сразу же затем погребальный кортеж направился по шоссе, ведущему в Неаполь.

Я никогда не забуду толпы людей на улицах нашего города, пришедших проститься с ним и овациями проводить в последний путь короля — так неаполитанцы до сих пор называют Тото.

В сопровождении сотен людей мы доехали до кладбища, и пока гроб с телом отца предавали земле в семейном склепе, ко мне подошел человек в трауре, с почерневшим от горя лицом. «Я Луиджи Камполуонго, — сказал он мне. — Наверное, вам доводилось слышать обо мне от вашего отца. Я не могу выразить вам всю мою боль, но знайте, для меня Тото значил очень много».

Затем он вынул из кармана фотографию папы с сердечным посвящением и благоговейно поднес ее к губам. Я была потрясена и узнала в нем известнейшего главаря гваппартии по прозвищу Собачий нос, о котором действительно дома говорили.

В годы юности папы Камполуонго был романтическим героем вне закона, это был гордый человек из тех, кого так часто славили неаполитанские песни. К нему обращались слабые, обиженные, чтобы найти защиту от власть предержащих. С его именем, конечно же, были связаны и кровавые истории, но ему всегда удавалось доказать, что он действовал с благими намерениями.

Первая встреча Тото и Камполуонго произошла случайно. Мой отец, который в двадцать лет был настоящим обольстителем, завоевал сердце изящной девушки, невесты одного парня из разбойничьего окружения Собачьего носа. Естественно, это была оплошность, чреватая серьезными осложнениями. Так и случилось. Однажды вечером папа провожал девушку домой, и по пути они столкнулись с поджидавшей их компанией парней, приятелей обманутого жениха, которые решили проучить незадачливого ухажера. И хотя папа бы довольно щуплым юношей, он защищался с таким нахальством, что его враги опешили. С легкостью кошки он в три прыжка преодолел лестничный марш и, уцепившись одной рукой за перила, не подпустил к себе нападавших, энергично отбрыкиваясь ногами.

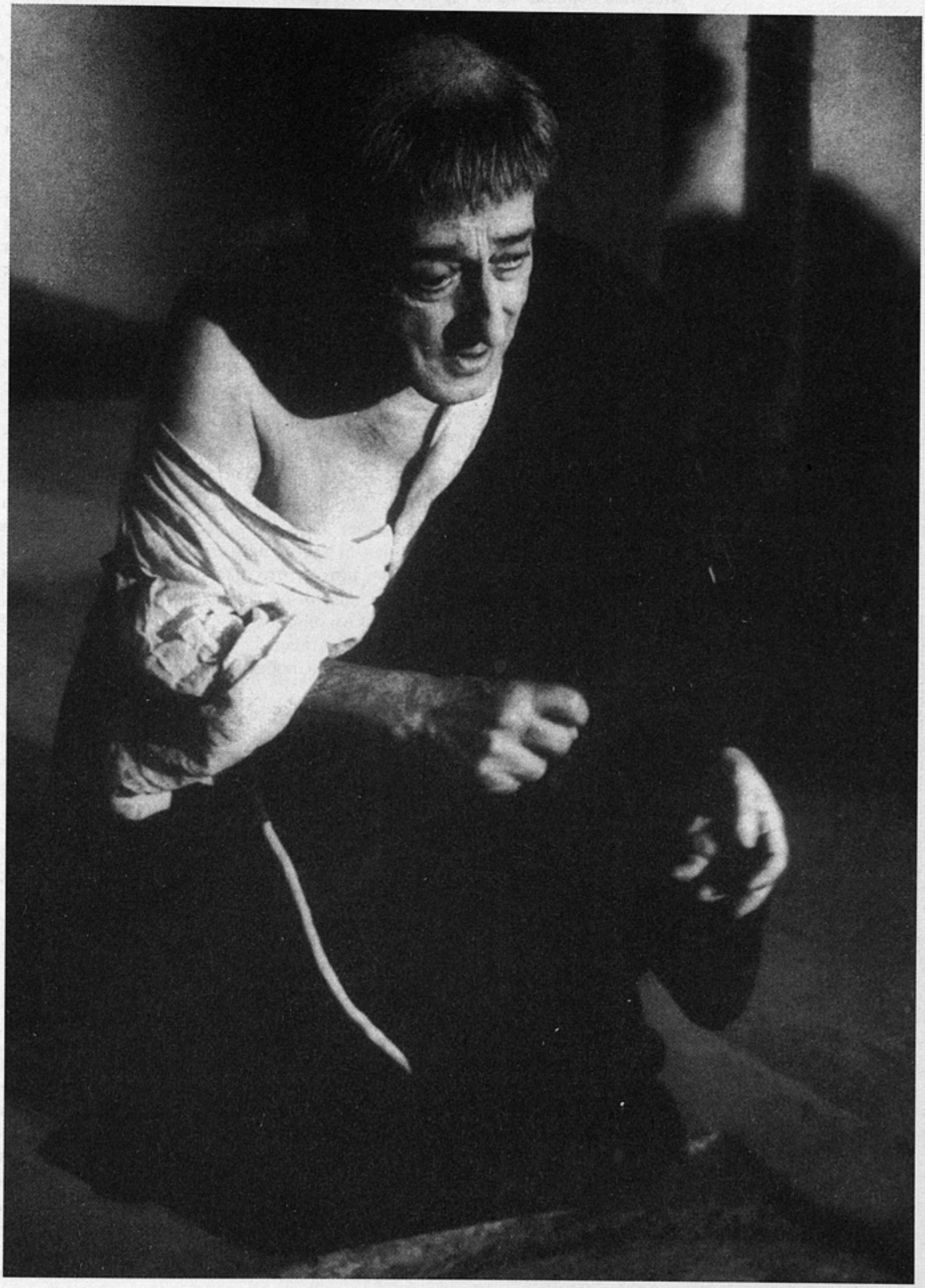
Эта история обошла всю Саниту, и Камполуонго попросил привести к нему храбреца. Тото принял приглашение. Он был в ударе, он говорил без умолку, импровизировал, смеялся, выдавал забавные реплики и в конце концов заслужил протекцию самого сильного и влиятельного неаполитанского гваппо.

С того самого дня Камполуонго стал бесценным другом, ангелом-хранителем, достойным фильмов Капры и романов Чандлера. Каждый раз, когда папе доводилось работать в Неаполе, в городе, где, как поется в старой песне, «если высунешь нос, будешь убит», Камполуонго приезжал в театр в окружении своих охранников. И стоило его только увидеть, чтобы стало ясно: с этим человеком шутки плохи. Тото был неприкасаем. Собачий нос восхищался им как человеком и был ему благодарен за то, что он достойно продолжал неаполитанскую артистическую традицию. Конечно, они говорили на совершенно разных языках, но они уважали друг друга и знали, что могут друг на друга положиться.

Я пожала руку Камполуонго, а он, отступив, произнес загадочную фразу: «Тото должен вернуться домой как можно быстрее». В тот момент, находясь в состоянии крайней растерянности, я не поняла смысла его слов, но когда через несколько дней Камполуонго перезвонил мне, все объяснилось. Он сказал: «Отпевание вашего отца состоится повторно в Неаполе. Он родился в Саните и там, в присутствии своих земляков, должен получить последние почести. Я дам вам знать, как и когда будет происходить церемония. Ни о чем не беспокойтесь, я все устрою». Его тон не допускал возражений, да, в общем-то, я не очень была удивлена телефонным звонком Собачьего носа. Театрализованность, сопровождавшая каждый час беспокойной жизни моего отца, не исчезла и после его смерти.

Итак, гваппо решил повторить похороны? Что ж, значит, я буду принимать участие в церемонии, которую Тото посчитал бы удачной сценической находкой, возникшей на стыке готики и сюрреализма. Камполуонго разослал приглашения на повторные похороны отца, а для меня и для мамы заказал номера в са-

«Мандрагора»



мом дорогом отеле. Я очень волновалась, когда приехала в Неаполь, но еще до первых телефонных звонков неаполитанцев с выражением почтения и проявлениями сочувствия я поняла, что, несмотря на всю странность ситуации, она стала возможной благодаря огромной, страстной любви к Тото.

Местная церковь была торжественно убрана, как подобает случаю, а когда охранники Камполуонго внесли в неф пустой гроб, люди, заполнившие церковь, встретили это громкими рукоплесканиями. Священник произнес взволнованную погребальную речь, и, пока он благословлял воображаемый прах, я, стоя рядом с Нино Таранто, который безудержно рыдал, думала о том, что все это напоминает сон. Я вздрогнула, когда в конце церемонии Камполуонго, одетый в траур, обнял меня: «К несчастью, вашего отца больше нет, но все, что я сделал бы для него, я готов сделать для вас. Можете рассчитывать на мою поддержку».

Я поблагодарила его, размышляя о моем непредсказуемом отце, который оставил мне в наследство такого друга, как Собачий нос. Однако на этот раз я сумела лучше понять его: Камполуонго искренне помогал ему в годы юности и поэтому оставался для него точкой опоры, чем-то вроде святого покровителя, к которому он обращался, когда святой Антоний «не чувствовал себя в состоянии» удовлетворить его просьбу.

Покидая Неаполь после вторых похорон, я испытала тягостное чувство разлуки, словно до этого момента воздух отчего дома помогал мне думать, будто отец все еще рядом со мной. Через год я уехала в Африку, чтобы там вместе с Серджо Антиколи начать новую жизнь. Но как только у меня появлялась возможность приехать в Италию, пусть даже на несколько дней, я шла на могилу отца. Она всегда была прибрана, украшена маленькими букетиками свежих цветов, зажженными свечками, и от сторожа кладбища я узнала, что о могиле заботится Нино Таранто. Он и все те, кто любил моего отца, проявляли душевную щедрость, потому что память продолжает жить очень долго. Впрочем, тревога моя была напрасной, потому что Тото — и я это всегда знала — был бессмертен.

Папа умер, не оставив завещания, потому что был суеверен и считал, что стоит выразить свою последнюю волю, как тотчас случится что-нибудь плохое, непоправимое. И все же, уж не знаю каким образом, распространился слух, что Тото завещал большую сумму беднякам Неаполя. Слухи эти были неоправданы, но зиждились они на реальной и глубокой любви, которую Тото питал к людям. Он был неаполитанцем до мозга костей.

Эдуардо Де Филиппо пропустил неаполитанскую философию через богатый культурный опыт и рассказал о своем городе самую горькую правду. Искусство моего отца было другим, оно имело глубокие народные корни, поэтому всегда перерастало в чествование Неаполя, в который Тото, по его собственным словам, был безумно влюблен. Для своих зрителей Тото не был священным животным, он был обыкновенным человеком, который никогда не забывал об изнуряющей нищете и поэтому мог понять и выразить душу своего народа. Сколько раз я слышала, как он прославлял искусство, позволившее ему рассказать о своих земляках. Например, он с восторгом рассказывал о двух девчушках, которые вечерами ходили по ресторанам и барам, предлагая посетителям номерки для игры в «лото судьбы». «Видишь, какие замечательные люди, — говорил отец, — чтобы не просить милостыню, они сами придумали игру. Какое благородство!»

Папа находил гениальной затею безработных, летом перед зданием суда за гроши дававших напрокат свои пиджаки свидетелям, которые могли быть допущены в зал только при условии, если будут одеты прилично.

На театральных подмостках папа испытывал истинное счастье и чувствовал себя в долгу перед Неаполем, который без устали одаривал его юмористическими сценками и заряжал положительными эмоциями. Его диалоги с простыми людьми на улицах были полны взаимной любви и неиссякаемого юмора.

«Ваша светлость, вы для меня, ну, святой Януарий», — сказал ему однажды кучер, пока они ехали по Виа Караччоло. «Только без преувеличений, и, пожалуйста, оставим в покое святых», — отвечал ему Тото добродушно. «Э, нет, сравнение в точку, — воскликнул кучер. — Вы же чудеса из ничего делаете, когда заставляете нас смеяться, забывая обо всех наших бедах и несчастьях».

Так что не стоит удивляться тому, что в Неаполе память о Тото жива. Его

могила всегда украшена цветами и записочками со словами любви, которые обычно пишут дети, видевшие его фильмы по телевизору. Некоторые оставляют карамельки, уверенные в том, что такая кукла, как Тото, ожившая маска Пиноккио или Пульчинеллы, не может умереть. Всякий раз, когда я бываю на кладбище, я поражаюсь разнообразию предметов, которые нахожу вокруг семейного склепа.

«Это подарки, которые простые люди из народа приносят Тото, и это такая малость по сравнению с тем, что он подарил Неаполю, — объяснял мне сторож. — Ваш отец смотрит на нас оттуда, и он счастлив. Интересно, сколько добрых душ в раю рассмешил он своим присутствием?»

Я не нахожу слов, чтобы ответить, но вспоминаю самое известное стихотворение Тото «Уровень», в котором речь идет о «живых» умерших, умеющих разговаривать и любящих ночные прогулки по кладбищам. Стихотворение, родившееся в самом сердце, которое продолжает жить в сердце народа.

Ради Тото, которого в Неаполе воспринимают как «национальное достояние», город не стоит перед затратами. На доме, в котором он родился, установлена мемориальная доска, изготовленная на добровольные пожертвования жителей Саниты. Именно они, бедняки и безработные, вложили свои скромные средства, чтобы увековечить память о Тото.

На открытии барельефа меня окружали старики, вспоминавшие папу и говорившие о нем как о дорогом друге, уход которого для них невосполнимая утрата.

От старой женщины я узнала, что Тото иногда приезжал ночами в сопровождении верного Кафиеро и оставлял у дверей бедняков конверты с деньгами. Один ревнивый муж, не понимая, откуда берутся деньги, решил устроить засаду и раскрыл тайну моего отца. «Из любви к Господу нашему не говорите об этом никому, — попросил его Тото. — Нет ничего прекраснее, чем делать добро, не дожидаясь благодарности».

Я часто спрашиваю себя, что бы чувствовал Тото в современном мире хаоса и насилия. Думаю, он осудил бы его целиком и полностью, а не только самые грубые и пагубные стороны. Например, будучи большим ценителем женской красоты, наверняка осудил бы пляжных нудисток и уж тем более вульгарность порнографических фильмов. Я словно слышу его короткую реплику, произнесенную в очень характерной для него манере: «Ну что за мерзость!»

Папа выходил на сцену и там находил спасение от убожества повседневности. Это было идеальное бегство, позволявшее забывать все несчастья. К сожалению, и здесь все изменилось не в лучшую сторону, хотя наиболее значительные артисты театра и кино, а также радость от того, что приносишь радость другим, могли бы дать импульс к дальнейшему развитию искусства Тото, которое далеко не исчерпано.

Когда люди просят меня рассказать о Тото, любя меня только потому, что я его дочь, я преодолеваю мою неуверенность и стараюсь объяснить себе самой и другим тайну его личности, неотделимой от его искусства. И, мне кажется, из воспоминаний, впечатлений, «больших и маленьких фактов» складываются новые картинки в фантастическом калейдоскопе жизни, и я черпаю в них все новые и новые впечатления об отце, неуловимом, но невероятно добром человеке. И уязвимом, как ребенок. Я отдаю себе отчет в том, что являюсь всего лишь посредником между ним и его поклонниками, но это не унижает меня. Так и должно быть, потому что Тото был кумиром сцены и экрана, а я лишь взяла на себя смелость стать его покорной тенью.

Перевод с итальянского Л.Аловой и О.Бобровой

Лучшие отечественные
кинофильмы
на кассетах

VHS...

1990

1999

и DVD

МОСФИЛЬМ

ЛЕНФИЛЬМ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

ЭКРАН

ЛУЧ СТУДИЯ

КРУГ

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

КРУПНЫЙ ПЛАН

Киновидеообъединение «КРУПНЫЙ ПЛАН»
http://www/kp.l-card.ru; e-mail: cinema@l-card.ru
123242 Москва, Дружинниковская ул. 15; тел. 255-9060

...лазерных дисках

Video CD...

1997

XXI

КРУПНЫЙ ПЛАН

мы стараемся идти
в ногу со временем

S U M M A R Y

Igor Sukachov:
«The Great Patriotic War has always been at the side...»

Sergei Ursulyak
Reflections for the V-Day
Film-makers interviewed on the War as reflected in the up-to-date Russian cinema.

Victor Matizen
Russian riot: sources and sense

Alexandre Proshkin:
«The trouble is that we have made national heroes out of the villains»
Review of Alexandre Proshkin's RUSSIAN RIOT (Russia) and interview with the director.

Katerina Tarkhanova
In sorrow thou shalt bring forth children
Review of Luc Besson's JEANNE d'ARC (France).

Sergei Anashkin
Playing naivite
Review of Eurgen Knieper's TUVALU (Germany).

Ludmila Donets
The white sun of the desert
Review of Sergei Dvortsevoi's HIGHWAY (Russia).

Victoria Belopolskaya
Three warriors dependent on the wives
Review of Valery Solomin's THREE TRAILERS (Russia).

Leonid Gurevich
Austere charm
Review of BEAUTY, GOODNESS, CHARM by Svetlana Zonova (Russia).

Pavel Finn
Opus of art cinema, or Teenagers for all times
Remembrance of adolescence of the cinema immediately after Stalin's death (in connection with the author's script).

Dmitry A.Prigov
Talent of putting the talents into effect
On talents and fates of talents.

Tatyana Moskvina
Tatyana's letter to the mankind
Ironical commentaries on Tatyana Egorova's book ANDREI MIRONOV AND ME.

Alexandre Petrov:
«One should live at home, not at somebody's»
Interview with the Oscar-winner, a noted Russian animator.

Mikhail Trofimenkov
Bare truth of the screener of the dreams
Portrayal of scandalous David Cronenberg.

Vladimir Kolotayev
Parting with Oedipus
Psychoanalytical treatment of VOROSHILOV LEAGUE SHOOTER by Stanislav Govorukhin.

Elena Stishova
A man and his three women
ORCHESTRA by Yusup Razykov (Uzbekistan) seen thru the confusion of gender roles in post-Soviet films about Revolution.

Marina Topaz, Sergei Muratov
The street we live in
Reflections on documentaries exemplified by Ivars Seletskis' film NEW TIMES IN THE POPERECHNAYA STREET (Latvia).

Evgeny Margolit
«He was a man...»
Lenin's image a-changing thru the period of the Thraw.

Oleg Aronson
Kant and cinema
The third article in the cycle based on reconsidering Kant's Critiques as applied to cinema.

Alexei Anastasyev
Wow-TV!
TV language and speech context defied by the mass media tongue.

Oksana Gavryushenko
This round planet, or the digital world
DVD market in Russia.

Visual century. 1940s
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.
LexIK's. 1940s
A whole year thesaurus of key notions of the century thru various approaches.

Stig Bjorkman
Lars von Trier: Jungler in the dark
Conversation on profession with the director from location of Lars von Trier's A DANCER IN THE DARK.

Kirill Legat:
«TV's driven me mad»
Interview with one of the pilars of TV.

Kirill Serebrennikov
A radical one from a small-town Russia
Interview with a young vanguard TV-maker.

Daya Smirnova
They were shooting FOR MOTHERLAND!
Work and feats of war cinematographers during the Great Patriotic War.

Igor Gavrilov
A radiant way of Mikhail Nazvanov
An outline of work of the actor in the concentration camp theatre based on his own letters.

Liliana De Kurtis
Toto, my father
Concluding fragments from the memoires of the actor's daughter.

-3 ИЮЛ 2000
-14677
Российская книжная палата 2000 г. Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 12.04.00. Подп. к печати 10.05.00
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 15,96
Заказ 170. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kinoart@glasnet.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2000

«Жанна д'Арк»

Режиссер Люк Бессон

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи С.АНАШКИНА, О.АРОНСОНА, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, М.БРАШИНСКОГО, Д.БЫКОВА, Б.ГРОЙСА, Л.ГУРЕВИЧА, Е.ДОБРЕНКО, С.ЖИЖЕКА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, Т.МОСКВИНОЙ, В.ПОДОРОГИ, Д.ПРИГОВА, Л.РОШАЛЯ, Н.СИРИВЛИ, И.СУКМАНОВА, О.СУРКОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, Д.УХОВА, П.ФИННА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Русский продюсер: опыт Сергея Сельянова

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЛУННЫЙ ПАПА» Бахтиера Худойназарова
«СОННАЯ ЛОЩИНА» Тима Бёртона
«БЕГИ, ЛОЛА, БЕГИ» Тома Тиквера
«МОСКОВСКИЙ «МОДЕРН» Андрея Герасимова
«СЛАДКАЯ РОДИНА» Орзу Шарипова
«БЕЗ ГЕРОЯ» Ирины Снежинской

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

НИКИТА МИХАЛКОВ VERSUS АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН VERSUS АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Порно: как это делается у нас
Порно: как это делается у них (интервью с Катрин Брейа)
Утрехт-99
Sound track'и — новая мода
«Матрица» — обсуждают философы

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Екатеринбургский видео-арт

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

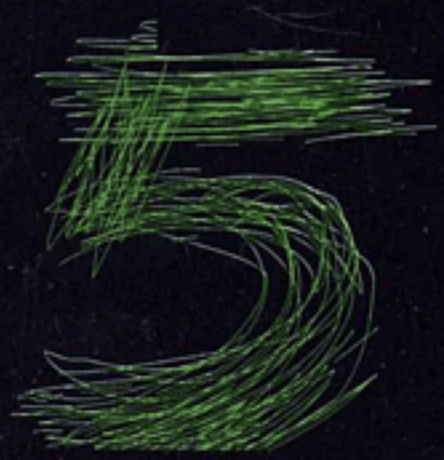
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
РОБЕР БРЕССОН
ТИМ БЁРТОН
ЮРИЙ АРАБОВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Михаил Названов — лагерный театр
Елена Коренева. Воспоминания
Александр Гордон. Воспоминания о Тарковском

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Джоэл и Этан Коэны. Просто кровь

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«лексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)